

कविता से
साक्षात्कार

मलयज



संभावना प्रकाशन

©
मलयज

कविता से साक्षात्कार (आलोचना) / प्रकाशक मयावना प्रकाशन रेवनी बूझ, हायुड-२४५१०१
आवरण मलयज / मुद्रक सोहन प्रिंटिंग सविम शाहदरा, दिल्ली ३२ / प्रथम संस्करण १९७९
मूल्य २७ ०० ००

KAVITA SE SAKSHATKAR [Criticism] by Malayaj
First Edition 1979 Price 27 00

श्री विजयदेव नारायण साहू और
स्व० ज्योतिस्वरूप सबसेना को
अपने पुनिर्वातटी के दिनों की याद में साबर

अनुक्रम

कविता में साक्षात्कार (भूमिका)/६

'सरोज-स्मृति और निराना/११

बात बोलेंगी, पर क्या ?/२१

तीसरे अज्ञेय की तलाश/३१

कविता में एवालाप/४२

डबडबाई आन्तरिकता/५०

औसत भारतीयता का कवि/६२

एक मानवदोष यात्रा/६७

यथार्थ से आधी मुठमेड/७४

'पहचान' के चार कवि/८६



नया रचनाकार अभिव्यक्ति की समस्या/१० -

विम्ब कविता/११४

एक सबान—अपन थाप से/११६

काव्यभाषा का इतरापन ११६

खण्ड-खण्ड की सर्जनात्मकता/१२८



सर्जनात्मक तनाव और अस्तित्व/१३०

सर्जनात्मक लेखन में भाषा का बदलता हुआ रूप/१४०

नव प्रतिमान पुराने निष्प/१५६

पिछले दशक के युवालेखन के बारे में कुछ मूलभूत बातें/१६४

कविता से साक्षात्कार

कविता मेरे लिए अपने अनुभव को महसूस करने और उसे रचने का नाम है और आलोचना उस कविता के कवि को खोजने का। कविता अपने से बाहर दूसरो से जुड़ने का एक माध्यम है, आलोचना इस जुड़ने को संभव बनाने का एक साधन। मैं कविता में जो रचता हूँ आलोचना में उसी को पहचानता हूँ। कविता में जिसे टटो-सता हूँ, आलोचना में उसे ही पाता हूँ। कविता मेरे लिए एक आत्मसाक्षात्कार है और आलोचना उसी कविता में साक्षात्कार।

अनुभव से निकल कर जो कविता बाहर आयी वह मेरे लिए यात्रा का अन्त नहीं, वह एक नया आरम्भ है जो मुझे आलोचना के अनुभव सत्कार में ले जाता है। मैंने पाया है कि आलोचना का सत्कार कविता के सत्कार का विरोधी, उसका विलोम या उसका प्रतिद्वन्द्वी सत्कार नहीं है, बल्कि वह कविता के सत्कार से लगा हुआ समानान्तर सत्कार है। ये दोनों सत्कार अपनी-अपनी जगह पर स्वतन्त्र सर्वप्रमुतासम्पन्न सत्कार हैं, पर दोनों के बीच एक मित्रता की सन्धि है। दोनों एक दूसरे पर अपनी शर्तें और प्रतिज्ञाएँ आरोपित नहीं करते, पर उनकी एक दूसरे के हितों में आपसी दिलचस्पी है।

कविता कुछ भी सिद्ध नहीं करती सिवाय एक अनुभव को रचने के। आलोचना कुछ भी प्रमाणित नहीं करती सिवाय उस रचे हुए अनुभव को व्यापक अर्थ-विस्तार देने के। अर्थ का एक व्यापक सत्कार है जिसमें वह अनुभव है और उस अनुभव में कविता है और आलोचना भी। अनुभव ही कविता को आलोचना से जोड़ता है, पर कविता में इस जुड़ने की भाषा अनुभूति है और आलोचना में विचार।

कविता और आलोचना को जोड़नेवाली एक कड़ी है पाठक। कविता पाठक के साथ एक सवाद है (चाहे यह पाठक स्वयं कवि के भीतर ही क्यों न निवास करता हो), और आलोचना इस सवाद की प्रासंगिकता को कवि और पाठक दोनों के लिए अन्वेषित करने का काम करती है। कविता और आलोचना इस सवाद की अनिवार्यता के सदरम में ही पाठक के प्रति प्रतिश्रुत होते हैं।

इस सवाद में ही आधुनिक रचना जन्म लेती है। कुछ अजब नहीं कि आधुनिक सर्जनात्मकता के केन्द्र में एक गतिशील द्विआत्मकता है। स्थिर कुछ नहीं, अखण्ड कुछ नहीं, अन्तिम कुछ नहीं। न मानव-सम्बन्ध, न वस्तु बोध, न समय। सब कुछ बदल रहा है। रचना एक शाश्वत नियम में नहीं, एक अनुभवसत्य की प्रासंगिकता में इन्हे आपस में

जोड़ती है, इनमें एक सम्बन्ध कायम करती है, इन्हे एक सार्थक संदर्भ में पुनर्प्रकाशित करती है और इनका अनचीन्हा अर्थ बाल के आयाम में आगे प्रक्षेपित करती है। इस पुस्तक के निबन्धों में मेरी चिन्ता का विषय यह आधुनिक रचना है।

मैंने जितना इस आधुनिक रचना के भीतर देखना चाहा है उतना ही उसके बाहर भी, क्योंकि मैंने देखना चाहा है कि कविता कैसे न सिर्फ अपने भीतर से बल्कि अपने बाहर से भी निर्मित होती है, कि कैसे भीतर का बहुत कुछ सिर्फ बाहर के आलोक में ही छुआ जा सकता है, कि कैसे बाहर भी बिना भीतर की आग के महज एक संदिग्ध सत्य बनकर रह जाता है। मैंने देखना चाहा है कि कैसे कविता—आधुनिक कविता—भीतर और बाहर के एक तनाव-बिन्दु पर संभव होती है।

मैंने यह जानना चाहा है कि क्या कविता की अनुभूति में भावावेग की मात्रा मिलाने या बढ़ाने से अनुभूति के गुण (क्वालिटी) में परिवर्तन आ जाता है? कि कविता अनुभूति की दृष्टिसम्पन्नता से प्रासंगिक होती है या अनुभूति में भावावेग की तेजी और मात्रा से? कि एक प्रासंगिक कविता कैसे एक सार्थक कविता भी होती है?

मैंने जानना चाहा है कि सार्थक कविता क्या होती है—वह जो ध्राज के मनुष्य की धमनी में समय के दबाव को शिद्द से महसूस करा दे, या वह जो इस महसूस किए हुए को कर्म की प्रखरता तक ले जाय? वह जो सम्पन्न अर्थचट्टाओं से युक्त बला का कीमती दस्तावेज हो या वह जो जीवन-सघर्ष के जुझारूपन में घटित होकर सजंनारमकता की एक नयी कसौटी सामने ला दे?

मैं यह न कहूँगा कि मैंने केवल प्रश्न ही उठाए हैं, पर इनके उत्तरों की खोज में जिन भी निष्कर्षों तक मैं पहुँचा हूँ उन्हें मैं समकालीन जीवन और कविता के परस्पर सम्बन्धों की खोज में आए विभिन्न पड़ाव कहना ज्यादा पसन्द करूँगा। आलोचना कविता द्वारा उठाए गए प्रश्नों का उत्तर नहीं देती वह सिर्फ प्रश्नों की अर्थवत्ता और पृष्ठभूमि का उद्घाटन करती है, ताकि इस रहस्योद्घाटन के प्रकाश में कविता स्वयं अपना उत्तर या प्रश्न रचे।

‘सरोज-स्मृति’ और निराला

‘सरोज-स्मृति’ दुख की कविता है, पर इसमें व्यक्त दुख का चेहरा हमारे अब तक के परिचित छायावादी दुख के चेहरे से कितना भिन्न है। इस दुख में अनुभूति के साथ वह ठोस भूमि भी अपने कच्चे-पक्के रँगों के साथ प्रकाशित है, जिसके भीतर से वह अनुभूति पैदा हुई है। अक्सर तो छायावादी कवि अनुभूति के क्षण में ही अनुभूति से परे कहीं और पहुँच जाता है। अनुभूति के साथ सीधी मुठभेड़ नहीं, अनुभूति का अति-क्रमण उसका स्वभाव है। जीवन और जगत और इनके आपसी सम्बन्धों के बारे में उसके पास एक जीवन-दर्शन (या कि रहस्य-दर्शन) है, जिसमें उसकी बाव्यानुभूति नियंत्रित होती है। इस जीवन-दर्शन या रहस्य दर्शन के चलते ही छायावादी दुख उपभोग्य, स्पृहणीय और काम्य दुख है—‘तुममें पीडा को ढूँढा तुममें ढूँढूँगी पीडा’ एक रहस्यात्मक स्थिति से अधिक अनुभूति के प्रति छायावादी कविया के दृष्टिकोण की ही व्यञ्जना करती है।

छायावादी कवियों ने दुख को बहुत सरस बना दिया है, क्योंकि दुख उनके अस्तित्व को चुनौती नहीं देता था, उन्हें तोड़ता नहीं था, बस थोड़ा और मृदु, थोड़ा और कोमल, थोड़ा और भाव-प्रवण बना देता था। इमीलिए छायावादी कविता में दुख का संगीत तो जरूर मिलता है पर उस दुख को भोगने वाले हाड-मांस के मनुष्य की असली तस्वीर नहीं दिखाई देती। प्रसाद की ‘आँसू’ और महादेवी वर्मा के गीतों में तो दुख अनुभूति से ऊपर उठ कर एक सौन्दर्यात्मक मूल्य का दर्जा प्राप्त कर लेता है। पत की स्थिति इन दोनों कवियों से थोड़ी भिन्न है। उनकी कविता में दुख भोगने वाला हाड-मांस का आदमी ही लगता है, उनका दुख भी ज्यादा स्थानीकृत है, सर्वदेशीय और सावकालिक उतना नहीं जितना कि प्रसाद और महादेवी का। पर पन्त का दुख न तो प्रसाद के दुख को तरह बहुरागवैभवपूर्ण है, न महादेवी के दुख की तरह तन्मय और सान्द्र। इसका कारण यह है कि पन्त का दुख एक वयस्क मन का दुख न होकर एक शिशु-मन अथवा किशोर-मन का अपरिपक्व दुख है। जहाँ से पन्त अपने मधुर-मधुर मन को पकने का उद्बोधन देना शुरू करते हैं वहाँ से वे भी प्रसाद और महादेवी के व्यापक सर्वदेशीय सौन्दर्यात्मक दुख के अमूर्त लोभ में चने जाते हैं। पर यहाँ भी प्रसाद और महादेवी तथा पन्त के दुख में फर्क है। प्रसाद और महादेवी के दुख की व्यापकता और सावकालिकता उनके वयस्क और परिपक्व व्यक्तित्व का आत्मप्रसार है, जबकि पन्त का यह दुख जिस

पर उन्होंने विद्वमानव की स्वर्णधूल और स्वर्णकिरण की पर्तें बिछाई हैं, मूलतः ओड़ा हुआ, अतः महादेवी तथा प्रसाद की सम्पन्न दुखानुभूति के सामने विरस और मस्तिष्कीय लगता है।

‘सरोज-स्मृति’ में पहली बार दुख एक सौन्दर्यानुभूति के स्तर से अलग एक कठोर वास्तविकता के रूप में व्यक्त होता है और इस दुख के बखान में कवि का कण्ठ किसी अन्त सगीत से नहीं, बाह्य विपमनाओं के बोध से फटा-फटा-सा हा गया है। यहाँ दुख का उसके निपट नगेपन में साक्षात्कार है, उसे मुलावा देने या मधुर-मधुर बनाने की चेष्टा नहीं।

इस दुख का भोक्ता और उसे कविता में व्यक्त करने वाला भी मूलतः कवि ही है। एक छायावादी कवि। पर इस कविता में कवि का होना सिर्फ इसलिए है कि वह एक मनुष्य (एक पिता) के दुख को अधिक गहराई से, अधिक तीव्रता और उसके अस्तित्व की अनेक अर्थ-संगतियों के साथ महसूस कर सके। अभी तक की छायावादी कविता में हम यह देखते आये हैं कि दुख की अपनी एक स्वनिर्भर दुनिया है। इस दुनिया में दुख है और कवि है, इनके बीच दूसरा कुछ भी नहीं है, अतः दुख और कवि एक दूसरे को एक दूसरे पर उडेल रहे हैं, उडा रहे हैं और उड रहे हैं (आकाश छूने के लिए), या एक दूसरे के गले लग रहे हैं (एक दूसरे में खोने के लिए)। ‘सरोज-स्मृति’ दुख को लेकर उडने या उसमें खोने के लिए नहीं बल्कि दुख को याद करने, उससे भीतर-ही-भीतर मर्माहत होने और बीच-बीच में बाहर कभी व्यंग्य-विद्रूप में तो कभी आत्मधिकार में चीख पडने के लिए है। यह चीख छायावादी दुख की स्वनिर्भर दुनिया से बाहर आने की चीख है।

कविता के आरम्भ में निराला एक छायावादी कवि की मुद्रा ही अपनाते हैं। देखिए .

ऊर्ध्वदिश पर जो प्रथम चरण
तेरा वह जीवन-सिन्धु तरण,
तनये, ली कर दृक् पात तक्षण
जनक स जन्म की विदा अक्षण
गीते मेरी, तज रूप नाम
वर लिया अमर शाश्वत विराम
पूरे कर द्युचितर सपर्याय
जीवन के अष्टादशाध्याय,
चढ मृत्यु तरणि पर तूर्ण चरण
मह—‘पित, पूर्ण आलोक-चरण
चरती हूँ मैं, यह नहीं मरण,
सरोज का ज्योति शरण-तरण।’

एक आत्मीय दुख के प्रकृत और सहज बखान का आरम्भ यह नहीं है। अनुभूति को एक भव्य रूप में बाँधकर महाकाव्य की सी ऊँचाई पर ले जाने की कोशिश है। एक उताप-

रहित, शान्त, सयत ओज जो दुख को अनुभूति नहीं, उससे एक सीढ़ी ऊपर सौन्दर्य भी नहीं, एकदम से जीवन दर्शन की स्थिर सत्यता तक ले जाती है जैसे कि यह महाकाव्य की प्रस्तावना हो। इस महाकाव्य के प्रथम दृश्य का रूपविधान बिल्कुल सटीक है सरोज के जीवन के अठारह वर्ष गीता के अठारह अध्याय हैं, जिन्हें पूरा करने के बाद साधारण मौत नहीं, 'अमर शाश्वत विराम' मिलता है। जीवन एक ऊर्ध्वमुख सागर है और मृत्यु एक नौका, जो उस जीवन के पार 'पूर्ण आलोक वरण' तक ले जाती है। इस बिम्ब रूपक से जुड़ा, बारीक रग-रेखाओं से उकेरा गया, एक पार्थिव विदा का चित्र भी है। यह विदा एक क्षण में, एक निमेष में घटित होती है—जैसे डाल से पत्ते का बिन देखे-जाने टूट कर गिर जाना, एक दृष्टिपात की तरह तुरत और अनायास। और विदा भी कैसी? एक तरुण की विदा, जो विदा के भाव को उस क्षणिकता के साथ मिल कर मार्मिक और ट्रेजिक बना देता है। जैसे सवेदना पर सुई-सी चोट पत्थर बनकर सर्वांग को हिला दे। इस ट्रेजिक विदा में जिसमें एक तरुण जन अपनी सम्भावनाओं को चरितार्थ किये बिना ही जीवन-सिन्धु तरण कर रहा है, एक महाकाव्य की उदात्त ऊँचाई है।

यहाँ निराला दुख की अनुभूति से मुठभेड़ नहीं उसका अतिक्रमण करते हैं। पर वे ऐसा दुख को सह्य बनाने के लिए करते हैं। इसे छायावादी कविता की विडम्बना ही कह लीजिए कि दुख को एक विराट अर्थवत्ता प्रदान करके ही उसे सह्य बनाया जा सकता था। इस चेष्टा के पीछे हमारे जातीय संस्कारों का जबर्दस्त चुम्बक है जो एक औरत हिन्दुस्तानी को अनुभूति के निपट नये साक्षात्कार में कहीं-न-कहीं दार्शनिक बना कर छोड़ता है। और हमारे छायावादी कवि एक औसत हिन्दुस्तानी से कुछ ज्यादा ही हिन्दुस्तानी थे। असल में एक औसत हिन्दुस्तानी को यह दार्शनिकता छायावादी कवि के लिए एक 'आदर्श' का दर्जा रखती है जिस तक वह पहुँचना चाहता है—इस वाक्य को घोंडा मुधार कर कहें—दार्शनिकता नहीं, बल्कि इस दार्शनिकता की कविता वह आदर्श है जिस तक वह पहुँचना चाहता है।

इस 'आदर्श' को पा लेने में जीवन की कठोर वास्तविकता अब्बल तो एक रुकावट है, लेकिन अगर वह रुकावट बनती भी है तो उसका काम उस 'आदर्श' को पा लेने के लिए कवि में उदात्त भावनाओं की एक अतिरिक्त उछाल पैदा करना है। निराला में अन्य छायावादी कवियों के मुकाबले ये रुकावटें ज्यादा हैं, पर उन्होंने उनका इस्तेमाल हमेशा अपने में वह अतिरिक्त भावनात्मक उछाल पैदा करने के लिए नहीं किया। 'सरोज-स्मृति' में तो वे आदर्श और ध्यार्य के अनुभव स्तरों को साथ साथ एक घुमड़त हुए तनाव की स्थिति में जोते हैं। बात यह है कि छायावादी कविता मानव-अनुभूति की तरफ बढ़ने में उससे खिचते जाने की कविता है। छायावादी कवि प्रायः आदर्श और ध्यार्य के बीच एक निश्चित दूरी बनाये रखता है ताकि दोनों के बीच विकलता का भाव अक्षुण्ण बना रहे। विकलता की प्याह्या यह है 'कि जितना खींचता हूँ और खिचता जाय है मुझसे।' इस खिचाव को बनाये रखते हुए अनुभूति के ध्यार्य के ज्यादा से ज्यादा निपट पहुँची हुई छायावादी कविता निराला की यह 'सरोज-स्मृति' ही है। इस चेष्टा से हममें तनाव का वह नाजुक

सन्तुलन न सिर्फ ज्यादा बस गया है बल्कि वही-वही उसमें दरार भी पड़ गयी है। यह दरार इस कविता में ही नहीं, निराला के रचनात्मक व्यक्तित्व में भी हमेशा के लिए पड़ गयी है।

फिलहाल यहाँ 'सरोज-स्मृति' का यह पहला बंद निराला के उस 'आदर्श' को पा लेने की विफलता का क्षण है। पर निराला को इस शिखर से नीचे उतरना पड़ता है, क्योंकि एक महाकाव्य की सी निर्व्यक्तकता को लेकर एक सस्मरण के आत्मीय घरातल पर मात्रा नहीं की जा सकती। फिर भीतर का जो दबाव उन्हें ऊपर शिखर तक ले गया था, वही चट्टान पर टूटती एक पछाड़ की तरह उन्हें यथार्थ बोध की इस ठही प्रूर भूमि पर ला पटकता है

धन्ये, मैं पिता निरर्थक था,
बुछ भी तेरे हित न कर सका।
जाना तो अर्धांगमोपाय,
पर रहा सदा सबुचित काम
लस कर अनर्थ आधिक पय पर
हारता रहा मैं स्वार्थ-समर।

यह है कवि का यथार्थ, जिस पर आदर्श के ऊपर से भड़ती हुई सुनहली परत तब नहीं। आप देखेंगे कि आगे के बंदों में भी इस यथार्थ अन-उदात्त भूमि का ठडापन पसरता चला गया है। सरोज के चपल बाल-जीवन की प्रियाओं के घर्षण में भी एक गीतात्मक उदासी का स्वर छुपाये नहीं छुपता। केवल दो प्रसंग ऐसे हैं जहाँ कवि की ऊष्मा लौटती है, एक जहाँ वह सरोज के यौवनागम का चित्र खींचता है और दूसरा जहाँ वह विवाहो-परत सुहागिन पुत्री की छवि में अपनी दिवगत प्रिया की उपस्थिति का अनुभव करता है। सौन्दर्य और रस के ये दो प्रसंग एक शोक तप्त मर्म की ऊँची पृष्ठभूमि में सतरंगी आभा-सी बिखेरते हुए लगते हैं, हालाँकि इन रंगों के ऊपर उदासी की एक परछाईं घन्घे की तरह बँठी दिखाई देती है। पर इनके बारे में विशेष आगे। अभी तो यह यथार्थ का बडा सा परधर, कवि के हृदय पर। इस परधर से कवि कभी खुद लहलुहान होता है तो कभी इसे बाहर फेंक कर अपन परिवेश को घायल करता है। पर भीतरी चोट कुछ ज्यादा ही है। 'स्वार्थ-समर' में पग-पग पर हारने का बोध आत्मदया का भाव जगाता है, एक आहत अट का, और इस भाव में घिर कर पुत्री की स्मृति कुछ और निकट खिंच आती है, इतने निकट कि एक बिन्दु पर पुत्री 'जीवित कविते' बन जाती है। 'सरोज स्मृति' में एक समानान्तर कथा स्वयं कवि के अपने जीवन सघर्षों को लेकर है। सिर्फ एक पिता के नहीं, एक कवि के अनुभव प्रवाह में आई हुई जीवन स्थितियाँ और मनोदशाएँ, जिन्हें इस कविता में दुबारा जिया गया है। इसीलिए सरोज सिर्फ पुत्री नहीं, कवि के रचना-सामर्थ्य को ललकारने वाला वह यथार्थ है जिससे कवि लडा है और हारा है। सरोज कवि का सबसे बडा दर्द और मन में गढी हुई फाँस है, क्योंकि वह उसकी 'गद्य में पद्य में समाभ्यस्त' प्रतिभा की विवशता है।

यह द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध, जिमम पुत्री पुत्री होने के अतिरिक्त भी कुछ और है और पिता पिता होन के साथ एक कृतिकार भी, कविता म एक तनाव की तरह व्याप्त है। सरोज आदर्श भी है और यथार्थ भी। इनमे से कोई भी एव दूसरे की सत्ता का प्रतिकार नहीं करते। इनम आपस म टक्कर जरूर होती है, कुछ जीवन्त रेशे टूटते भी हैं, पर ये हमेशा एक दूसरे की आँखों में घूरते आमने सामने खड़े रहते है। यह तनावपूर्ण सन्तुलन ‘सरोज-स्मृति’ की सरचना की मूल स्थिति है। पर चूँकि इस कविता का रूपाकार एक सस्मरण का है—घटित अनुभव को दुबारा जीने का है—इसलिए निराला उस तनाव को टूटने न देते हुए भी उसके सन्तुलन को लचीला बना सके हैं। सरोज के बचपन का फलशर्बक और उससे लिपटे चले आये स्वयं कवि के पुनर्विवाह का प्रसंग, ‘निरानन्द सम्पादन-गण’ की ‘गुणग्राहकता’ का बखान, जहाँ—

पास की नोचता हुआ घास
अज्ञात फेकता इधर उधर
भाव की चढी पूजा उन पर।

का उदासी के रग मे रगा व्यग्य फूट पडता है, या फिर ‘पद फटे बिवाई’ के उधार/खाये के मुख ज्यो, पिये तेल/चमरोधे जूते से सकेल/निचले, जी लेते’ कान्यकुब्ज-बुल-कुलांगारो का वर्णन विशेष—ये सब उस तनाव की मूल शर्त अर्थात् आदर्श और यथार्थ की मुठभेड का खडन नहीं करते, बल्कि कभी क्षोभ और कभी मुस्कान की लहरियाँ उत्पन्न कर उस तनाव के सवेदना वृत्त को और विस्तृत कर देते हैं। तनाव का सदम वैयक्तिक दुखानुभूति के तीव्र बिन्दु तक ही सिमटा न रहकर परिवेश के विपम ताने बाने की मूर्त सञ्चाई तक फैल जाता है। कवि के लिए यह तभी सम्भव हो पाता है कि वह सिर्फ सरोज का ही स्मरण न करे अपना भी, या अपना ज्यादा सरोज का कम, स्मरण करे। इस स्मरण मे एक गीति-रचना की कसावट है और एव आख्यान का प्रसार। कवि का स्वर कभी तेज होता है कभी मद्धम पडता है और कभी अस्पष्ट बुदबुदाहट मे बदल जाता है। भावावेश की नोक पर चढी कवि-व्यपना कभी उदात्त को छूती हुई तरल और सूक्ष्म होती है, तो कभी ठेठ जमीन पर छोटे से छोटे व्योरो तक के चित्रण मे सटीक और ठोस, और कभी वस्तु और भाव के बीच ऐन्द्रिक सवेदन के अकन मे धरथराती हुई, प्रह्वित। एक स्मरण के भीतर कई स्मरण हैं, सरोज और अपना तो है ही, स्वर्गीया प्रिया का स्मरण भी इनमे कही-नही भाँस जाता है।

स्मरण के ये सभी स्तर उस तनाव के बाहर हैं, पर उस तनाव के अंश हैं, इसलिए उसके भीतर भी हैं। इग तरह ‘सरोज-स्मृति’ ऊपर से अपने रूपाकार म जो इतनी सरल दीखती है वास्तव म एक अत्यन्त सरिन्ध्र रचना है। इसका प्रवाह एक सीधी रेखा मे न होकर वर्तुलाकार उतार-चढाव का है। इसके वाच्य-अनुभव मे शुद्ध सौन्दर्य और उस सौन्दर्य के बाहर घटित अनुभव की निर्मम वास्तविकता तह-दर-तह एव दूसरे से रगड साते, छिलते चले गये हैं। एव दूसरे पर प्रवलम्बित, एव दूसरे को पुष्ट करते हुए। एक-दूसरे से लिचते, एक दूसरे के पास आते हुए।

इस तरह 'सरोज-स्मृति' की छोटी-सी दुनिया म कवि के भीतर और बाहर की छोटी बड़ी कई दुनियाएँ समाई हुई हैं। पर इन तमाम दुनियाओं से मिलकर बनी हुई 'सरोज-स्मृति' की दुनिया का केन्द्रीय चरित्र स्वयं इस कविता का कवि है—एक द्वन्द्वात्मक स्थिति के केन्द्र में स्थित। यह चरित्र पूरी कविता में उसके आरम्भ से अन्त तक छाया हुआ है। एक ऐन्द्रजालिक की तरह यह चरित्र इन सभी दुनियाओं को अपने भीतर से निकालता है, पर उसकी मुख्य रचना है सरोज। सरोज मानो इन सभी दुनियाओं के लिए प्रवेश-द्वार है। इन दुनियाओं से सब नाते सरोज के कारण हैं। मनसाल और सासजी की दुनिया सरोज की बालश्रीडा के लिए है। साहित्यिक विफलता की टीस भी इसलिए है कि कवि सरोज के लिए उपाजंन को अक्षम' रहा। पुनर्विवाह के प्रसंग में सारे आयोजन को अस्त-व्यस्त करने वाली सरोज ही है—'मवेत किया मैंने अखिन्न जिस ओर कूडली छिन्न भिन्न/देखने तगी वे विस्मय भर/तू बँठी सचित टुकड़ा पर'। अपने चारों ओर घिरते कसते परिवेश के विरुद्ध कवि का जो आश्रय अपने सजातीय कुलागारों पर फटकार के रूप में बरसा है उसका मूल भी सरोज ही है। फिर इन प्रत्यक्ष दुनियाओं के बाहर एक अप्रत्यक्ष दुनिया कवि की दिवंगता पत्नी की है और उसे भी सरोज ही 'मेरे बसत की प्रथम गीति' के रूप में उजागर करती है।

अपनी इस मुख्य रचना सरोज के साथ कवि का 'व्यवहार' इस कविता की संरचना को काफी दूर तक निर्धारित करता है। स्थूल रूप में यह 'व्यवहार' सरोज की वय से जुड़ा हुआ है—बालिका रूप, नवयुवती रूप और एक युवा सुहागिन पुत्री का रूप। पर वय के साथ बदलते इस 'व्यवहार' के पीछे कवि के आदर्श और यथार्थ के तनावपूर्ण सम्बन्ध की घिरती-मिटती छायाओं की अन्त संगति भी है। सरोज का बचपन का रूप इस तनाव से मुक्त है, यह रूप सरल है जिस पर एक पिता की ममता बरसती है, इस रूप की आयोजना में एक भीतरी भुक्ति है—वर्तमान यथार्थ परिवेश की सघर्षयुक्त चेतना से भुक्ति—अतः उस बचपन के अकन में एक सहज मोद है—

तू सवा साल की जब कोमल
पहचान रही ज्ञान में चपल
माँ का मुख, हो चुम्बित क्षण-क्षण
भरती जीवन में नव जीवन।

यह काल की द्वन्द्वात्मक चेतना से परे हैंसते हुए बचपन का शाश्वत चित्र है। कवि का बताया हुआ चित्र। सरोज में अभी अपनी खुद की कोई 'हरकत' नहीं है, वह कोई 'दूसरा' नहीं है, वह कवि में से निकली है और कवि की है। पर शीघ्र ही बचपन के इस सक्षिप्त पर्यवेक्षण में एक-एक कर के दूसरी दुनियाएँ प्रवेश करने लगती हैं और कवि तथा सरोज के सम्बन्ध भी बदलने लगते हैं।

इस बदलाव का पहला संकेत वहाँ है जहाँ एकाएक सरोज जवान होने लगती है—

नेत्र स्वप्न उयो तू मद मद
फूटी ऊपा जागरण छद

काँपी भर निज आलोक भार
काँपा बन, काँपा दिक् प्रसार ।
परिचय-परिचय पर खिला सकल—
नभ, पृथ्वी, द्रुम, कलि, किसलय दल ।

यह जैसे कवि ने अपनी रचना में रंग भरा हो, उसे अलंकार पहराये हो । पर यहीं से उसे एक धीरे-धीरे आकार लेते व्यक्तित्व का अहसास भी होने लगा है :

तू खिची दृष्टि में मेरी छवि
जागा उर में तेरा प्रिय कवि
जन्मन-गुंज सज खिला कुज
तरु पल्लव कलि-दल पुज पुज
बह चली एक अज्ञात बात
धूमती केश—मृदु नवल गात,
देखती सकल निष्पलक नयन
तू, समझा मैं तेरा जीवन ।

यह रूप-छवि ऐसी है जो पिता के पितृत्व को नहीं, कवि के कवित्व को उद्दीप्त करती है । कवि उन आँखों में अपनी ही छवि देखता है और उस छवि को अपने कल्पना सामर्थ्य से भर देता है, जो अभी तक कली में बन्द एवं कोमल भाव रहा उसे मूर्त रूपाकार देने लगता है । यह सारी रूप सृष्टि उसकी है, उसकी की हुई है, पर साथ ही यह भी स्पष्ट हो चला है कि वह अब उस सृष्टि का नियामक नहीं रहा—'समझा मैं तेरा जीवन' की स्वीकृति अपने से अलग हो रहे एक स्वतंत्र जीवन की स्वीकृति है ।

सरोज के साथ कवि के इस बदले हुए सम्बन्ध का यह सोचता-सा चित्र शीघ्र ही एक क्षुब्ध सागर के फेनिल घोर में डूब जाता है । यह सागर यथार्थ का है, उस वास्तविकता का जो कवि का परिवेश है । इस सागर की लहरों में (एक यथार्थ के भीतर यथार्थ की कई दुनियाएँ) पिता और पुत्री, कवि और उसकी रचना के सम्बन्ध डूबते-उतराते रहे हैं । डूब कर उतराने के बाद हर बार इनके बीच का सम्बन्ध थोड़ा बदल जाता है ।

इस बदलाव की प्रक्रिया में जो यथार्थ-स्थितियाँ विशोभ पैदा करती हैं, उनका एक पक्ष यह है .

सोचा मन में हत बार-बार
ये वान्यकुञ्ज-नुल-नुलागार,
खा कर पत्तल में करें छेद
इनके कर कन्या अर्थ छेद
इस विषय-बेलि में विष ही फल
यह दग्ध मरुस्थल—नहीं मुजल ।]

यह सिर्फ बाहर घटित होने वाली अनुभूति नहीं है, बल्कि यह एक लम्बे अरसे से कवि के

सच्चाई नहीं, कोई बला-बला नहीं, स्वयं अपना आपा है—अपना सर्वस्व ! इस देने के अद्भुत और शक्तिशाली जड़ों में प्राप्तकर्ता बेचारे का अस्तित्व कहीं लीप हो चुका होता है, सिर्फ शमशेरजी की स्वत्व के सम्पूर्ण दान में उठी हुई उदात्त मुद्रा रह जाती है।

शमशेरजी कह रहे थे, “...अक्सर लोगों ने मेरे दवे-दवेपन, बुझे-बुझेपन, खुद को एस्टर्ट न कर पाने ‘हीनताप्रधि ?’...की ओर मकेत किया है—बच्चन, राजनाथ पाण्डे ने इधर खासतौर पर। मुझे इस गिलसिले में नरेन्द्र भी बंधी हुई एक बात याद आती है, पता नहीं नरेन्द्र उस वकत कितने गम्भीर थे... नरेन्द्र विटी और शरारती भी कम नहीं—सो उन्होंने कहा था यार, यह तुम्हारी हीनता प्रधि नहीं बल्कि श्रेष्ठता प्रधि है जिसके कारण तुम दवे-दवे से रहते हो। बात शायद हल्के-फुल्के मूड में ही कही गयी थी पर लगता है उसमें सच्चाई का एक अक्ष था जरूर।” मेरा आदर्शवादी स्वभाव हर चीज टॉप लेवल की ही चाहता रहा, मैंने बड़ी सख्त बसोटी रखी, जिस पर मैं दूसरों के साथ साथ खुद अपने को भी बसना रहा। “...कह नहीं सकते उस कसौटी पर बौन सरा उतरा...” हो सकता है यह एक असम्भव बसोटी रही हो, शायद थी भी, और उसकी असम्भवता के बोझ के नीचे मैं दवा-दवा, बुझा-बुझा रहा। शुरू में मैं बेचन उसे महसूस कर सकता था, अब कुछ-कुछ जानने भी लगा है...।”

“माक्सवाद और मेरे आदर्शवाद में कम से कम मेरे लिए कोई विरोधाभास नहीं रहा, माक्सवाद मेरे तर्क मेरे उस आदर्शवाद का ही एक जूड़ था, कोई सिद्धांतवादिता नहीं, वह मेरी एक रूहानी जरूरत की पूति करता था। मैं उस अर्थ में माक्सवादी कभी रहा भी नहीं जिस अर्थ में मेरे प्रगतिशील दोस्त रहे हैं, मसलन, चौहान और राजीव सक्सेना। मुझे पार्टी के लोगो ने उस रूप में कभी गम्भीरता से नहीं लिया, उनके यहाँ शायर और लेखकों का एक अलग खाना था जिसमें मुझे रख दिया गया था...बहुत कुछ अनरिस्लायबुल...पर हाँ, माक्सवाद मेरी जरूरत थी, मच्ची जरूरत, उसने मुझे माविड और रूग्ण मन स्थिति से, जिसमें कि मुझे डर था कि पडा रह कर मैं बिल्कुल ही डूब जाऊँगा, सपाट हो जाऊँगा, मुझे उबारा। माक्सवाद का जनवादी रूप, उसकी जनवादी आकांक्षा हमेशा मुझे आकर्षित करती रही—बुनियादी तौर पर मुझे हर वह चीज आकर्षित करती है जो मुझसे, मेरी प्रकृति से भिन्न हो, क्योंकि मुझे लगता है कि इस तरह मेरी अपनी कोई कमी पूरी हो रही है उस दूसरे में...मैं जो नहीं हूँ और जो होना चाहता हूँ, इसके सघर्ष में पडने और उस सघर्ष का सब जोलिम उठाने के सिवाय मेरे पास एकमात्र रास्ता यही था कि मैं अपने रूग्ण और माविड एहसासों के अर्थें कुँ में हमेशा के लिए गिर जाऊँ...इसीलिए मैं कहता हूँ माक्सवाद और मेरे आदर्शवादी स्वभाव में कोई अतविरोध नहीं।” ..

माक्सवाद ने शमशेरजी को चाहे उस अर्थें कुँ से भले निकाल लिया हो, पर उनकी अमरुका भावना को दूर न कर सका, क्योंकि माक्सवाद ने उनके सिर्फ एक जिन्दा हिस्से को अगीकार करना चाहा, उनके सम्पूर्ण को नहीं। स्वत्व का सम्पूर्ण दान करने की उठा, ... मेरी ही उठा रहा—“इनसान रोटी पर ही जिन्दा नहीं। इस सच्चाई

काँपी भर निज आलोक भार
काँपा बन, काँपा दिक् प्रसार ।
परिचय-परिचय पर खिला सकल—
नभ, पृथ्वी, द्रुम, कलि, किसलय दल ।

यह जैसे कवि ने अपनी रचना में रग भरा हो, उसे अलंकार पहराये हो । पर यहीं से उसे एक धीरे-धीरे आकार लेते व्यक्तित्व का अहसास भी होने लगा है :

तू लिची दृष्टि में मेरी छवि
जागा उर में तेरा प्रिय कवि
उन्मनन-गुंज सज खिला कुज
तरु पल्लव कलि-दल पुज पुज
बह चली एक अज्ञात बात
धूमती बेश—मूदु नवल गात,
देखती सकल निष्पलक नयन
सू, समभा में तेरा जीवन ।

यह रूप-छवि ऐसी है जो पिता के पितृत्व को नहीं, कवि के कवित्व को उद्दीप्त करती है । कवि उन आँखों में अपनी ही छवि देखता है और उस छवि को अपने कल्पना सामर्थ्य से भर देता है, जो अभी तक कली में बन्द एक कोमल भाव रहा उसे मूर्त रूपाकार देने लगता है । यह सारी रूप-मूर्ति उसकी है, उसकी की हुई है, पर साथ ही यह भी स्पष्ट हो चला है कि वह अब उस सृष्टि का नियामक नहीं रहा—'समभा में तेरा जीवन' की स्वीकृति अपने से अलग हो रहे एक स्वतंत्र जीवन की स्वीकृति है ।

सरोज के साथ कवि के इस बदले हुए सम्बन्ध का यह सोचता-सा चित्र शीघ्र ही एक क्षुब्ध सागर के फेनिल शोर में डूब जाता है । यह सागर यथार्थ का है, उस वास्तविकता का जो कवि का परिवेश है । इस सागर की लहरों में (एक यथार्थ के भीतर यथार्थ की कई दुनियाएँ) पिता और पुत्री, कवि और उसकी रचना के सम्बन्ध डूबते-उतराते रहे हैं । डूब कर उतराने में बाद हर बार इनके बीच का सम्बन्ध थोड़ा बदल जाता है ।

इस बदलाव की प्रक्रिया में जो यथार्थ-स्थितियाँ विशेष पैदा करती हैं, उनका एक पक्ष यह है :

सोचा मन में हत बार-बार
ये कायबुञ्ज-बुल-बुलांगार,
या कर पत्तल में करें छेद
इनके कर कन्या अर्थ छेद
इस विषय-बेति में विष ही पन
यह दग्ध मररपन—नहीं गुजस ।

यह सिर्फ बाहर घटित होने वाली अपुण्य नहीं है, बल्कि यह एक सच्चे अरसे से कवि के

भीतर पट रही थी, मयोवि यह उग धुंध यथार्थ-सागर की एक सहर है जो गुरु से ही कवि के भीतर गरज रहा था। कविता के आरम्भ में ही जिस 'जीवन-मिन्पु' का उल्लेख हुआ है वह यही तो है—बार-बार कवि-मन के भीतर में फूट कर उड़ल कर बाहर आना हुआ और बाहर आने में भीतर का कुछ तोड़, कुछ मिटा जाता हुआ और फिर कुछ पीछे छोड़कर धीरे-धीरे वापस सीट जाता हुआ। जहाँ सहरें ऊपर चढ़ती हैं वहाँ एक बग है, भावनाओं का शोर, शोभ की गूजती हुई तल्मी। ऐसे में भाषा अनेक अर्थ-आवतों में घिर कर मानो ठोस पत्थरो से टकगनी हुई चलती है। जहाँ उतार है वहाँ एक समरस पठारी वर्णनात्मकता है, प्रायः बिम्ब प्रतीक रहित निरन्तर भाषा-प्रवाह—पठना क्रम को बह कर हल्का हो लेने का भाव।

एक जगह जहाँ लहरो का शोर कुछ पीछे छूट गया है, यह चित्र उभरता है—

देखती मुझे तू हँसी मंद
होठों में बिजली फँसी स्पन्द
उर में भर भूनी छवि सुन्दर
प्रिय की अशब्द शृंगार मुगार
तू सुली एक उच्छ्वास मग,
विश्वास-स्तब्ध बंध अग-अग
नत नपनों से आलोक उतर
बाँपा अधरो पर धर-धर-धर।

सरोज का यह विवाह के तुरन्त बाद का चित्र है। रचना कवि से अलग एक पूर्ण स्वतन्त्र अस्तित्व प्राप्त कर चुकी है और इन पंक्तियों में पहली बार कवि उस रचना को बराबरी के स्तर पर देखता है। या शायद रचना ही पहली बार उन्मुक्त दृष्टि से अपने सुप्टा को देखती है। पहले कवि सरोज की आँखों में अपनी ही छवि देखता था, अब उन आँखों में उससे अलग एक नया सत्कार रच गया है। इस सत्कार के रचे जाने तक कवि उससे साथ-साथ रहा है, पर अब वह वहाँ नहीं है। पहली बार उसकी रचना 'हरकत' कर रही है—
होठों में फँसी बिजली लिए मन्द हँसी...सरोज का एक उच्छ्वास के साथ धीरे-धीरे खुलना... और इस खुलने में बँधे हुए अंगों का सभ्रम में ठिठक पडना - भुकी आँखों से बाँपते अधरो पर एक भीतरी आलोक का धरधराते हुए उतरना—ये सारे कोमल सनेत एक सौन्दर्य के क्रमसः पूर्ण प्रस्फुटित होने के हैं। यह सौन्दर्य पहले के सौन्दर्य की तरह स्थिर चित्रलिपित नहीं है, बल्कि इसमें एक गति है, एक आन्तरिक उमगन, एक सुलाव, एक बयस्क ऐन्द्रिय स्पर्श। कवि अपनी रचना को एक नयी सम्बन्ध-भूमि पर देखता है :

देखा मैंने वह मूर्ति धीति
मेरे बगल की प्रथम गीति
शृंगार रहा जो निरावार
रस कविता में उच्छ्वासित धार
गाया स्वर्गीया-प्रिया सग—

भरता प्राणो म राग-रग,
रति रूप प्राप्त कर रहा वही,
आकाश बदल कर बना मही।

यथार्थ यह है कि सरोज एक मातृविहीन पुत्री है जिस पर पिता की ममता बरसती है, और आदर्श यह कि सरोज एक रचना है स्वतन्त्र, रूपवैभवपूर्ण और सम्भावना के एक नये द्वार पर खड़ी हुई। इन स्थल पर यथार्थ और आदर्श दोनों की परिधिर्था एक दूसरे के अत्यन्त निकट हैं, एक दूसरे को लगभग छूती हुई सी। कवि इस नयी सम्बन्ध-भूमि पर इन्हें एक साथ तीव्रता से महसूस करता है। इसीलिए उसका स्वर सधा हुआ है, उसमें एक बारीक सिल्प-मयम और सन्तुलन है, बहुत कुछ को थोड़े में ध्वस्त करने का शब्द-लाघव, और अब एक ऐसी निस्संगता जिसमें यथार्थ और आदर्श दोनों ही रचनात्मकता के एक तीसरे स्तर पर सन्नमित हो जाते हैं। तभी पुत्री पुत्री होकर भी रचना ही रहती है ('मेरे बसत की प्रथम गीति') और रचना रचना होकर भी अन्ततः पुत्री ही रह जाती है ('आकाश बदल कर बना मही')।

सरोज की इस नयी मूर्ति में—जो एक ओर धर्म की प्रतिमा है और दूसरी ओर प्राणो म राग रग भरने वाला रति रूप—एक नयी पहचान, एक नयी आत्मीयता जुड़ती है 'स्वर्गीया प्रिया' के ध्यान से। गीत कीजिए, कवि को सरोज के वयत्रम से तीनों ही रूपों—बालिका, नवयुवती, सद्य परिणीता—के चित्रण में अपनी स्वर्गीया प्रिया का ध्यान बार-बार आता है। सरोज का स्मरण एक तरह से प्रिया का भी स्मरण है। सरोज जैसे नये सिरे स कवि और उसकी प्रिया को एक दूसरे के निकट लाती है—उस 'अनुपस्थित' प्रिया को 'उपस्थित' बनाती है। जो है वह जो नहीं है, उसकी याद ताजा कर जाता है। यह प्रिया भी अपनी रची गयी 'उपस्थिति' द्वारा स्वयं सरोज को भी कवि के लिए अधिक 'उपस्थित', अधिक तात्कालिक, अधिक अनुभूत बनाती है। वह सरोज को कवि के साक्षात्कार के लिए सम्भव बनाती है।

पर यह सम्पूर्ण हुई रचना इस साक्षात्कार के क्षण में ही कवि से छिन जाती है। जो है वह भी जो नहीं है, उमम मिल जाता है। सरोज को छोकर जैसे कवि अपनी प्रिया को दुबारा खो देता है, उस प्रिया को जो उसके साथ इस सरोज में थी—उस सौन्दर्य और रस में, जिसे दोनों ने मिलकर साथ-साथ रचा था एक सम्भावना में। एक के खोने में यह दो का खोना—एक पूरे रचना ससार का खोना—कुछ इतना बड़ा है कि भावनाओं के ज्वार की नोक पर नहीं भेजा जा सकता। इसके लिए चाहिए एक ठण्डा पठार। कोई ताज्जुब नहीं कि सरोज की मृत्यु की मूचना बड़े सादे, लगभग निरावेग ढंग से दे दी गयी है। थोड़ी देर पहले सरोज के उस रचनात्मक रूपोत्कर्ष के क्षण में ही भीतर-भीतर जो एक चुपचुप उदासी रिस रही थी, वह क्या इसी भावावेग के उतार की पूर्वमूचना थी ?

लेकिन भावना के ज्वार बिन्दु पर एक बार कवि फिर लौटता है। यह ज्वार कैसा है ? यथार्थ और आदर्श के बीच किसी ढीले पड गये सन्तुलन को बसता हुआ नहीं, बल्कि उनके रहे-सहे ताने-बाने को भी तोड़ देता हुआ। जो तनाव अपने तमाम उतार-

सच्चाई नहीं, कोई बला-बला नहीं, स्वयं अपना आपा है—अपना सर्वस्व ! इस देने के अद्भुत और शक्तिशाली जड़ों में प्राप्तकर्ता बेचारे का अस्तित्व वही तोप ही चुका होता है, सिर्फं शमशेरजी की स्वस्थ के सम्पूर्ण दान में उठी हुई उदात्त मुद्रा रह जाती है।

शमशेरजी वह रहे थे, “...अक्सर लोगों ने मेरे दवे-दवेपन, मुझे-बुझेपन, खुद को एसटं न कर पाने” हीनताग्रथि ?” की ओर मनेत किया है—बच्चन, राजनाथ पाण्डे ने इधर खासतौर पर। मुझे इस शिलसिले में नरेन्द्र की वही हुई एव बात याद आती है, पता नहीं नरेन्द्र उस वक्त कितने गम्भीर थे नरेन्द्र बिट्टी और शरारती भी बम नहीं—तो उन्होंने कहा था मार, यह तुम्हारी हीनता ग्रथि नहीं बन्वि श्रेष्ठता ग्रथि है जिसके कारण तुम दवे-दवे से रहते हो। बात शायद हल्के-फुल्के मूड में ही बही गयी थी, पर लगता है उसमें सच्चाई का एक अक्षर था जरूर। मेरा आदर्शवादी स्वभाव हर चीज टॉप लेवल की ही चाहता रहा, मैंने बड़ी सख्त बसोटी रखी, जिस पर मैं दूसरों के साथ साथ खुद अपने को भी बसता रहा। “...वह नहीं सपता उस बसोटी पर बोन खरा उतरा...” हो सकता है यह एव असम्भव बसोटी रही हो शायद थी भी, और उसकी असम्भवता के बोझ के नीचे मैं दबा-दबा, धुभा-धुभा रहा। शुरू में मैं केवल उसे महत्सुम कर बसता था, अब कुछ-कुछ जानने भी लगा है...।”

“मानसवाद और मेरे आदर्शवाद में बम से बम मेरे लिए कोई विरोधाभास नहीं रहा, मानसवाद मेरे तईं मेरे उस आदर्शवाद का ही एक अंग था, कोई सिद्धांतवादिता नहीं, वह मेरी एक हड्डानी जरूरत की पूति करता था। मैं उस अर्थ में मार्क्सवादी कभी रहा भी नहीं जिस अर्थ में मेरे प्रगतिशील दोस्त रहे हैं, मसलन, चौहान और राजीव सबसेना। मुझे पार्टी के लोगो ने उस रूप में कभी गम्भीरता से नहीं लिया, उनसे यहाँ शायर और लेखकों का एक अलग खाना था जिसमें मुझे रग दिया गया था...बहुत कुछ अनरिजालयबुल “पर हाँ, मानसवाद मेरी जरूरत थी, सच्ची जरूरत, उसने मुझे मार्बिड और रुग्ण मन स्थिति में, जिसमें कि मुझे डर था कि पडा रह कर मैं बिल्कुल ही डूब जाऊँगा, सपाट हो जाऊँगा, मुझे उबारा। मानसवाद का जनवादी रूप, उसकी जनवादी आकाशा हमेशा मुझे आकर्षित करती रही—बुनियादी तौर पर मुझे हर वह चीज आकर्षित करती है जो मुझसे, मेरी प्रकृति से भिन्न हो, क्योंकि मुझे लगता है कि इस तरह मेरी अपनी कोई बमी पूरी हो रही है उस दूसरे में...मैं जी नहीं हूँ और जो होना चाहता हूँ, इसके सघर्ष में पडने और उस सघर्ष का सब जोखिम उठाने के सिवाय मेरे पास एवभाव रास्ता यही था कि मैं अपने रुग्ण और मार्बिड एहसासों के अर्थे कुएँ में हमेशा के लिए गिर जाऊँ...इसीलिए मैं बहता हूँ मार्क्सवाद और मेरे आदर्शवादी स्वभाव में कोई अतिविरोध नहीं।”

मार्क्सवाद ने शमशेरजी को चाहे उस अर्थे कुएँ से भले निवाल लिया हो, पर उनकी असुरक्षा भावना को दूर न कर सका, क्योंकि मार्क्सवाद ने उनके सिर्फं एक जिन्दा हिस्स को अगोवार करना चाहा, उनके सम्पूर्ण को नहीं। स्वयं का सम्पूर्ण दान करने को उठा हुआ हाथ अघर में ही उठा रहा—“इन्सान रोटी पर ही जिन्दा नहीं : इस सच्चाई

को और किसने अपनी बड़वी मुस्कराहट-भरी भूख के अन्दर महसूस किया होगा एक तपते पत्थर की तरह, भुवनेश्वर जितना कि तुमने !” — ये काव्य पवित्रयाँ १९५५ में लिखी गयी थी और शमशेरजी ‘भुवनेश्वर’ की जगह ‘शमशेर’ भी लिख सकते थे ।

ऐसे असम्भव आदर्शवादी का इलाज क्या कविता हो सकती है ? — वह कविता, जिसके लिए शमशेर छठी जमात से ही अपने ‘वन ट्रंक माइड’ के साथ दीवाने रहे ? “मैंने इतनी मेहनत की है, इतनी मशक, कविता के मर्म को और शब्द-शब्द को समझने, साधने की—इस शिद्दत के साथ, कि लगता है मैंने कविता के सिवाय कुछ किया ही नहीं है...हाँ साब ! इतना अभ्यास था मुझे छन्दों का कि मैं इम्तहान में अंग्रेजी के पत्रों गद्य के बजाय छन्दोबद्ध पद्य में ज्यादा आसानी से कर सकता था...उर्दू, हिन्दी और अंग्रेजी में समान रूप से मैं छन्द रचना करता था .. ‘यह जो स्वर में उत्साह और उल्लास की फाँव एवाएक बिखर-बिखर पड़ रही है क्या वह एक कवि के अपने माध्यम पर अधिकार के सहज दर्प को ही ध्वनित करती है ? केवल रूप तन्त्र के सजीव अकत के अपने हुनर का ही बखान करती है ? क्या शमशेरजी ने अपने असम्भव आदर्श को कम से कम एक बार तो अपनी काव्यकृति में पा लिया है, रूप-अभिव्यक्ति के स्वनिर्मित ‘टाप तैवल’ की बसोटी पर खरे उतरे हैं ? और यह उत्साह और भोला गवं उसकी स्वीकृति है ?” “मैंने काव्य के इतने विविध रूप प्रकारों में, सम्पूर्ण भीतरी अजोंसी के साथ सफल ढंग से काव्य-रचना की है कि मैं समझता हूँ कि मेरे समवयस्कों में से किसी ने न की होगी ..” क्या यह उस मौन उपलब्धि पर उनकी मुहर तस्वीक है ?

पर इस निर्मम काव्य-शिल्प का नियम-बन्धन शमशेरजी ने क्यों अपनाया ? क्या यह अपनी अमुरक्षा को, कवि के सच्चे अंत मर्म से बेपरवा और भौतिक-मूल्यों की लसलराहटों में चटखारे लेती दुनिया की बेबाक और झूर नद्धरो से, ढँक मूँद कर खुद को आश्वस्त करने, नहीं बल्कि उस आश्वस्ति में काव्य-मूल्य के कुछ दुर्लभ रत्न पा लेने की, कामना नहीं थी ? शमशेर का आकर्षक शिल्प-बन्ध लोगों को धोखा देने में कितना बारबार सिद्ध हुआ है ! अपनी दुखती सच्चाई के ऊपर जो एक रंगारंग पर्दा शमशेर ने खोचा उस पर आलोचकों ने लिखा ‘एक विशिष्ट कवि’, और मानो बहुत-सी जहमतों से छुट्टी पा ली । नामवर को भी (एक प्रगतिशील मार्क्सवादी हमसफर से दाद पाने की इच्छा क्या अस्वाभाविक थी ?) “मुझमें सिर्फ बिम्ब और काव्य-शिल्प और प्रतीक ही मिले . विचार नहीं, भाव (इमोजन) नहीं, सिर्फ अकेली कल्पना...अनुभूतियाँ भी इन्हे मेरी सीमित प्रकार की दिखी हालाँकि ईमानदार ..मानो वे वह रहे हों कि भई बस, इससे प्रागे मैं आपको डिफेंड नहीं कर सकता, क्योंकि हैं आगिर में आप व्यक्तिवादी ही, सामाजिक-यथार्थवादी तो नहीं ।”...

ये दो सचि हैं जिनमें आलोचकों ने गाहे-बगाहे उन्हें फिट करना चाहा है । उत्कृष्ट शिल्प-तन्त्र और सामाजिक यथार्थवाद । शमशेरजी को अपने आलोचकों से शिक्षायत नहीं है क्योंकि उन्होंने खुद ही अपने को इन साँचा में फिट करना चाहा है । एक साँचे का आग्रह भीतरी बनाबट की विवशता है, दूसरे का अपने व्यक्ति की पुकारती हुई-

सी माँग—अपने 'स्व' को बृहत्तर 'पर' से जोड़ने की अनिवार्य सजगता। पर शमशेरजी से कहो कि दोनों साँचों में एक साथ फिट होना आपका फिर वही असंभव आदर्शवाद है तो पहले तो वे पुराने उस्तादों की बानगी पेश करेंगे, मसलन रोक्सपियर, तुलसीदास बगैरह; फिर अपनी 'नवंस शक्ति' की सीमा देखते हुए वेबसी के एक स्वीकार के साथ कहेंगे कि भई, मैं तो कवि हूँ और कवि का यह आदर्शवाद पालने का मुझे अधिकार होना चाहिए। वे कह रहे हैं—“दरअसल जो मेरे सप्नार हैं, जो मेरा अनुभव है वे तो जट की तरह काम करेंगे ही और इन्हीं से मेरी कविता फूटेगी, लामुहाला” पर मैं कोई अनकाशस पोषा तो नहीं हूँ, मैं एक सजग सवेदनशील बाहरी प्रभावों को ग्रहण करने के प्रति उन्मुख पोषा हूँ। अतः मैं कभी-कभी जानबूझकर सजग तौर पर अपने को बीमार और माबिड से हटाकर शुभ और स्वस्थ की तरफ मोड़ूँगा—रामविलास की आलोचना यही मेरी मदद करती है। मैं उससे सहमत नहीं होता हूँ, हर कही, पर यह जरूरी नहीं है—मैं उनकी आलोचना के प्रकाश में अपनी कमजोरी को दूर करना चाहूँगा। अपने को तटस्थ ढग से उन अँधेरे अस्वस्थ सस्कारों से दूर करना चाहूँगा—मेरे निकट रामविलास की आलोचना यही रोल अदा करती है—क्योंकि मैं कवि होने के साथ-साथ एक नागरिक भी हूँ और मैं अपने नागरिक के उत्तरदायित्व पर अपने कवि को आँडे नहीं आने देना चाहता—पर उन तमाम कलाकृतियों का रसास्वादन करने से भी मैं अपने को रोक नहीं सकता जो इस मजूरिये पर खरी नहीं उतरती—मिसाल के लिए रामविलास को मेरी 'टूटी हुई बिखरी हुई' कविता अस्वस्थ मन स्थितियों की उपज लगी थी—आमतौर पर वे मेरी कविता के कटु आलोचक रहे हैं—पर मैं उस कविता को इस दिना पर रद्द नहीं कर सकता अगर वह सच्ची कविता है तो।”

शमशेरजी में कहाँ कवि की सीमा खत्म होती है और नागरिक की सीमा शुरू हो जाती है और फिर कहाँ नागरिक की खतम होकर कवि की शुरू हो जाती है, इसका पता लगाने की चेष्टा व्यर्थ है। यह मानो स्वप्न सिन्धु को यथार्थ की ठण्डी उँगलियों से छूना होगा।

मैंने पूछा—शमशेरजी आपने कविता से क्या पाया ?

शमशेरजी ने कहा, “कविता के माध्यम से मैंने प्यार करना—अधिक से अधिक चीजों को प्यार करना—सीखा है। मैं उसके द्वारा सौन्दर्य तक पहुँचा हूँ। मेरी चेतना इतनी, कह लो कि कडीसड हो चुकी है, कि हर चीज में मुझे एक अतः सौन्दर्य दिखायी देता है, बिना किसी अतिरिक्त काशस प्रयत्न के, सौन्दर्य का पूरा एक कम्पोजीशन—दूर्य जगत पहले मेरी नजर में सौन्दर्य के एक कम्पोजीशन के रूप में ही आता है—मैं उससे प्रभावित होता हूँ—काव्य की कुछ उँपल-धियाँ निगेटिव मूल्य के रूप में होती हैं, समझ लो कि यह बरवस सौन्दर्य के एक खाके में अपने को अनायास महसूस कर लेना मेरी कविता की वही निगेटिव उपलब्धि है।”

मैं और वह आदर्शवाद ?

शमशेर : “उसके कारण मैंने हमेशा जीवन के शुद्धतर मूल्यों को ही अपनाया,

दुनियावी मूल्यों को नहीं "इससे मैं मनुष्य के भीतर ज्यादा गहराई के साथ उसके मनुष्यत्व तक पहुँच सका, उसे सार रूप में ग्रहण कर सका। सांसारिक मूल्यों से असंपृक्त और बेलौस रहने के कारण मैं कहीं अधिक तटस्थता से व्यक्तियों और चरित्रों का विश्लेषण कर सका, मैंने अपने अहम् को इसमें कभी बाध नहीं बनने दिया" "इस आदर्शवाद की वजह से ही मैं दूसरों को उतनी सहानुभूति दे सका जितनी कि स्वयं अपने को भी न दे सकता था। शायद यही मेरी कमजोरी भी रही" "मैं जल्द दूसरों से प्रभावित हो जाता हूँ" मैं अपने साथ पूरा न्याय नहीं कर पाता" "

एक गहरा मौन जो किसी स्मृति के बोझ से भारी नहीं है, लग रहा है कि समय की भौतिक बारा में मुक्त कोई क्षण अपने अतीत की जड़ों को टटोल रहा है—जीवन-वृत्त से टूटकर गिरी किसी मर्म की पल्लुड़ी को पुनः डाल से जुड़ जाने का आह्वान कर रहा है, "मैं सम्भ्रता हूँ मेरी वरिष्ठा, और जीवन भी, बिल्कुल बेकार नहीं गये" "मैं अपने मेंटीमेंट्स को भी एक मूल्य प्रदान कर सका" मैंने उन्हें किसी व्यक्ति या वस्तु से नहीं बाँधा "शायद मैंने प्रेम से नहीं, प्रेम के आदर्श से प्रेम किया है" पर प्रेम की इस भौतिकता में मुक्त होकर मैं सबका स्नेह पा सका, दे सका "यह कम तो नहीं?"

शमशेरजी ने कहीं छिपा हुआ वह क्षण है, वाग्य-कला के रस से पुष्ट, जो सहसा जीवित हो उठता है "क्या वे जिस सम्भव को असम्भव बनाकर बाँझी खत्म कर चुके थे वह फिर शुरू हो रही है और वे असम्भव को सम्भव बनाने की नये सिरों से सँयारी कर रहे हैं? अभी उनके हीसले कम नहीं हुए हैं, चाहे आँखों की पावर माइनस-१६ तक भले पहुँच गयी हो।

००

००

००

चाय पी चुकने के बाद उनका चेहरा रवे की तरह भरभरा आया था। कोट को चारों ओर से सकेलते हुए कुर्सी पर पालथी मार कर वे इत्मीनान की मुद्रा में आ गये। दोनों हाथ की उँगलियों को बालों में तेजी से रगड़ते हुए मालिश जैसी की, कनपटियों को मला, चदमा उतार कर आँख के पपोटों पर हथेली फिराई। फिर चदमे को ठीक कर नाक के जरा नीचे मुशियाने ढग से रख लिया। तब सिर को ज़रा-ज़रा सा इधर-उधर हिलाया मानो चेहरे पर भरभरा आये रवों को परत-दर-परत एकसार जमा रहे हों। "...

भापा की चर्चा छेड़ने पर शमशेरजी खुश हो जाते हैं। बाहर की दो-तीन जबानें सीख लेना, इतना कि उनका साहित्य मञ्जे में पढ़-सम्भ्र सकें और दो-तीन भारतीय भाषाएँ, यह उनकी महत्वाकांक्षा रही है। धुन चढ़ने पर कई-कई बार यूनानी, रूसी और स्पेनी पढ़नी शुरू की, अपने ढग से उनमें कुछ देखल भी हासिल किया, पर यह वह सिल-सिला था जिसका कोई सिलसिला नहीं। संस्कृत का भी यही हाल रहा—दामोदर सातव-सेकर की चौबीस खण्डों वाली संस्कृत-पाठमाला के ग्यारह-बारह सोपान रुक-रुक कर चढ़ गये, फिर उनके 'डिप्रेशन' ने उन्हें घेर लिया "भापा का विधिवत् और सम्पूर्ण अध्ययन करना शमशेरजी का इष्ट भी नहीं, इष्ट ही भी तो वे इसे अपने गायराना मिजाज पर हावी नहीं होने देना चाहते। कहते हैं, "भापा का अध्ययन मुझे भाषाशास्त्रीय दृष्टि से नहीं करना

है, हालाँकि कहे तो वह एक उपयोगी कार्य होगा, ... मुझे तो इस अध्ययन से एक कवि के नाते भाषा की जड़ों को महसूस करने में सहायता मिलती है, शब्दों के आदि रूप, उनकी मूल ध्वनियाँ कैसे हमारे मन-मस्तिष्क को प्रभावित करती हैं उन्हें प्रिया-प्रतिक्रिया के एक विशेष साँचे में ढालती हैं—इसका अध्ययन वहैसियत एक कवि के सचमुच कितना लाजिमी है... जरा आप शब्दों की जड़ों तक जाइये, आप एक-दूसरे ही सौन्दर्य में डूब जायेंगे... कौसा अद्भुत नियम काम करता है उनके पीछे! और इसका असर अनजाने भी हमारे स्कारों पर पड़ता है... यह सब कुछ एक कवि-बलाकार ही देल सकता है, एक भाषाशास्त्री नहीं... भाषा का जो भी थोड़ा-सा अध्ययन मैंने किया है उससे मुझे विभिन्न भाषाओं के भीतर एक एकरूपता-सी दिखाई दी है, उनकी बुनियादी बनावटों में कोई लम्बा-चौड़ा अन्तर नहीं है। और उन्हें समझने में लिपि कोई बाधा नहीं बन सकती, क्योंकि बहुत सी पररपर भिन्न दिखने वाली लिपियाँ, जरा ध्यान से देखें तो, अपने सरल मूल आवारा में आपस में काफी मिलती-जुलती हैं... ”

तो भाषा भी शमशेरजी के लिए कविता है, सिर्फ एक माध्यम नहीं। और कविता भी कौसी? जिसमें बहते-बहते वे संस्कृति—नहीं, संस्कृतियों के उद्गम तक पहुँचने का उपक्रम करते हैं; उनकी 'चीन' शीर्षक कविता जिसे लिखते में उन्हें दो साल लगाये, ऐसे ही किसी भाषा-उदात्त उपक्रम की उपज होगी। और शायद यही वह बिन्दु है जहाँ से शमशेरजी तेजी से अमूर्तन की दिशा में बढ़ने लगते हैं। तब भाषा अनुभूति को यथार्थ करने का नहीं, अनुभूति को अतिरिक्त करने का साधन बन जाती है—वे अपनी अनुभूतियों में दिक् खण्डों के अन्तराल महसूस करते हैं, एक निस्सीम खुलापन, जिसमें जब वे अभिभूत होते हैं तब 'मीन' होते हैं। उनकी कविताओं में शब्दों के बीच-बीच में आय विद्याल दिक्-खण्ड अनुभूतियों के बीच के वे ही अन्तराल हैं, जिनसे अधिक से अधिक लगाव महसूस कर वे मानो अपने को अधिक से अधिक खोल पाते हैं। यह उनका चही अपना ढग है—जब शमशेरजी अपनी जटिल-बोझिल अनुभूतियों के दबाव को कभी सरलता के आवाश में तिरा देते हैं और कभी मीन की नींद में गुला देते हैं।

सौन्दर्य की भाषा का उनका जो आदर्श है उसकी अभिव्यक्ति उनके मीन में ही हो सकती है। पर उनकी काव्य-भाषा का यह आदर्श नहीं। अजय ने उन्हें भले 'कवियों का कवि' बताया ही, स्वयं शमशेर की आकांक्षा हमेशा जनता का कवि बनने की रही है—बिना कला की उच्चतम शक्तों से समझौता किये हुए। और जनता का कवि वही बन सकता है जो जनता की भाषा में—उसकी बोलचाल के सहज, सरल, प्रवाहयुक्त, मुहावरों वाली भाषा में—अपने मर्म की बात रखे। शमशेरजी हिन्दी की खड़ीबोली में ऐसी भाषा का आधार उर्दू मानते हैं। उनका कहना है कि खड़ी बोली का बुनियादी ढाँचा उर्दू पर ही खड़ा है—“पश्चिमी उत्तरप्रदेश के गाँव की बोलचाल की भाषा देखिए, और यही पछाहीं इलाके तो दरअसल खड़ी बोली के इलाके हैं, तो आपको उसमें उर्दू की सी ही सादगी और प्रवाह मिलेगा। वह उर्दू अदबी, पसीह (कटी-छँटी-परिष्कृत) और मजलिसी तबल्लुफ की भाषा न होकर आम बोलचाल की भाषा है। खड़ी बोली का स्वभाव उर्दू

वा है, संस्कृत वा नहीं *अधिकांश हिन्दी के लेखक कवि आज जो भाषा इस्तेमाल करते हैं उसका रंग कितना फीका-फीका सा लगता है, उसमें वह रचाव नहीं, न वह बोलचाल के ठेठ मुहावरों की पकड़ जैसे कि हम स्टैण्डर्ड उर्दू में पाते हैं। इस कमी को उर्दू के अध्ययन में काफी कुछ दूर बिया जा सकता है। उर्दू जो फासले तय कर चुकी है उसे हिन्दी भा उर्दू के अध्ययन से अपने यहाँ ला सकती है *पर हमारे यहाँ शुद्धतावादी संस्कार इतने सगड़े हैं कि उर्दू को हिन्दी की एक शैली मानकर छुट्टी दे दी जाती है *हाँ, देखो न, त्रिलोचन तक की भाषा इस दोष से मुक्त नहीं है। ज़रा गहराई से उनकी भाषा का रस लेने लगे कि उसके पलस्तर अपने आप उखड़ने लगते हैं, उसके जोड़-जोड़ स्पष्ट हो जाते हैं—वह गालिब वाला सानेट ही देख लो। *त्रिलोचन में आम जन-बोलियों की ज़मीन की अच्छी पकड़ है, पर रचाव की कमी है, कारण उनके शुद्धतावादी संस्कारों का आप्रह और उर्दू के वाक्यादा अध्ययन की कमी *।

“मेरे भीतर भी कुछ छायावाद के प्रभाव से यह आप्रह बड़े प्रबल रहे हैं—मेरी भाषा तत्सम शब्द-पूर्ण, ममास-युक्त और जटिल अर्थगुफित, असहज रही है। पर मुझ पर छायावाद के साथ-साथ उर्दू कवियों का—इब्राल और गालिब का—भी बराबर असर रहा है, जिसने छायावादी भाषा-संस्कारों को मुझ पर हावी होने नहीं दिया और मेरी वाद की कविताओं की भाषा ज्यादा सहज, सादी और प्रवाहपूर्ण होती गयी।”

इस दृष्टि में तो निराला खड़ी बोली के मूल स्वभाव से बिल्कुल ही अलग-थलग पड़ जाते हैं ? * * *

“हाँ, गुरु की कविताओं में, अधिकांश कर। पर बाद में ‘महमू महगा रहा’ जैसी कविताओं में निराला ने खड़ी बोली के स्वभाव के अनुरूप अपनी भाषा सादी सहज और बोलचाल की रिदम के निकट और काफी कुछ मुहावरेदार रखी है * * *

“* * * भाषा के सम्बन्ध में हरेक का अपना आदर्श होता है, मेरा भी एक है * * * मैं शायद दूसरों पर भी यह आदर्श आरोपित करता रहा हूँ। त्रिलोचन और दूसरे तमाम हिन्दी लेखकों के सम्बन्ध में मेरा रवैया शायद मेरा उन पर अपना वही आदर्श आरोपित करना है। पर अपने लिए जीवित भाषा को उसकी स्वाभाविकता में पकड़ने का मेरा आदर्श रास्ता यह है कि मैं खड़ी बोली वाले इलाकों के जन-जीवन के बीच रह कर उनकी बोल-चाल के सहजों, तीर-नरीकों, मुहावरों और अभिव्यक्ति के ढंग को अपने भीतर जग्न करूँ * * * उन सबके लिए अपने कान खुले रखूँ। पर यह आँचलिक होना नहीं है जो कि एक फंशन के रूप में चल पड़ा है। मेरा आप्रह जन-बोलियों के संस्कार ग्रहण करने पर है उनके अनुकरण पर नहीं—ज्यों का त्यो प्रयोग करने पर तो भाषा सपाट होगी। एक सच्चा कवि जन-भाषा की बुनियादी बनावट की रक्षा करते हुए उस सपाटता से बच सकता है * * * इसके लिए बाल्य में रेह्टरिक वा इस्तेमाल और प्रभाव के लिए भाषा को तोड़ा-भरोड़ा जा सकता है * * * शेक्सपियर की भाषा का बुनियादी ढाँचा भी बोलचाल की सय का ही है, उसने दगी ढाँचे पर अपने भाव-गुंफन आरोपित किये हैं। उनकी जटिलता भाषा की मूल बनावट की नहीं—जैसे कि मिन्दन में है—बल्कि उस पर, गुंफित

अनुभूतियों की है, विचारों की गूढता की है...”

शमशेरजी ने इधर एक कविता लिखी है—‘प्रेम की पाती बसता के नाम’, इसे वे अपने इधर की कविताओं में एक उपलब्धि मानते हैं। “इससे मुझे बहुत सन्तोष है। जैसी कविता मैं लिखना चाहता रहा हूँ उसे देखते हुए मैं इसे ५० परसेण्ट नम्बर दे सकता हूँ।” क्यों? “इसलिए कि इसमें जन-बोली के खास सबो लहजे में अपनी बात कही गयी है।” पर एक चीज और है, यह शमशेरजी के चिर परिचित अन्तुतल गहरी हताशा की कविता नहीं, बल्कि आजकल के सामाजिक वैषम्य पर एक करारे व्यंग्य के मूड में लिखी गयी आब्जेक्टिव कविता है। क्या डॉक्टर रामविलास शर्मा की आलोचना सचमुच रग ला रही है?—“मैं जान बूझ कर घोर सजग तौर पर अपने को अंधेरे और अस्वस्थ पक्ष से शुभ और स्वस्थ पक्ष की तरफ मोड़ूंगा”—शमशेर ने कहा था।

शमशेरजी अपने भीतर से बाहर की ओर आ रहे हैं, आना चाहते हैं, पहले शिल्प के पथ से, बाह्य स्पाकार के सहारे—“कविता की एक विधि वह है जिसमें कविता का फार्म ही कवि को कविता के भीतर खींच लेता है” (शमशेर)। पर उनके भीतर और बाहर के बीच जो एक दरार है क्या वह बाह्य प्रेरणा, चाह या सजग शिल्प से मूंदी जा सकेगी?

भीतर से बाहर आने की कोशिश शमशेरजी में नहीं है। बल्कि उनके भीतर हमेशा से एक बाहर वर्तमान रहा है—कभी व्यक्ति के रूप में, कभी भाषा और भाव-सत्य के आदर्श के रूप में, कभी बाह्य सिद्धान्त के रूप में। यह बाहर वही वह ‘दूसरा’ है जिसकी तलाश शमशेरजी अपने भीतर की किसी कमी को पूरा करने के लिए करते रहे हैं। इस ‘दूसरे’ के दायरे में व्यक्ति रूप में जो अग्ये वे वे थे जिन्होंने किसी बड़े मूल्य के लिए अपना उत्सर्ग किया, जो कला के प्रति सच्चे तौर पर पूरी तरह समर्पित रहे, जैसे निराला, कामरेड भारद्वाज, सुभद्रा कुमारी चौहान, माई, सुरामा, वगैरह। अपनी गूढ-भाव शक्ति को जिस भाषा शैली में अभिव्यक्त करने का आदर्श शमशेर ने अपने लिए निर्धारित किया उसका एक प्रारूप—एक ग्यारह सूत्री कार्यक्रम की शकल में—उन्होंने अपनी १९४५ की डायरी में दर्ज किया था। ‘कल्पना’ के अप्रैल ‘५८ अंक में प्रकाशित उस कार्यक्रम के तीन मुद्दे ये थे—१ जिसको सब समझ लें, एकदम, आसानी से, आँख पडते ही। २ जिसको पढकर सब कहें—कि बात सोलही आने खरी है। ३ जो एक अपढ तक भी पहुँच जाये जल्दी। बाह्य सिद्धान्त के आदर्श के रूप में भावसंबाद का जनवादी पक्ष था ही—अभी भी किसी न किसी रूप में है। शमशेरजी की साक्षित और सघर्ष उस बाह्य को अपना लेने को लेकर नहीं—आदर्श को सच कर देने को लेकर नहीं—बल्कि अपने भीतर को नष्ट न होने देने को लेकर है। वे बाहर को भी भीतर की ही शक्त पर चाहते हैं क्योंकि भीतर ही तो उनका वह कला विवेक निवास करता है जो उनकी बाह्य मोर्चे पर हर शिकस्त में उन्हें टूटने बिसरने नहीं देता। यही कला विवेक पार्टी के अनुशासनात्मक निर्देशों की अवज्ञा करने की उन्हें सामर्थ्य देता है, यही उन्हें किसी भी वाद या फंशन या शैली के सीमा बन्धन को दृढ़तापूर्वक अस्वीकार कर देने का आत्म-विश्वास देता है; यही उनके काव्य व्यक्तित्व को सुरक्षात्मक वचन प्रदान करता है।

शमशेरजी यदि किसी से जीते हैं तो इसी भीतर के कारण यदि किसी से हारे हैं तो उस बाहर के कारण। पर वे अपनी हार को जीत में बदलने का सपना सजोये हुए हैं। उनकी हार भी दो टूक सीली वाली हार नहीं है कि वे विसात एकबारगी ही उलट दें। उनकी हार में एक ऐसी कठना है जो हर कोशिश की विफलता के क्षण को एक उदात्त क्रम में कस देती है विजय न सही विजय प्राप्ति का एक आश्वासन ही सही एक प्रतीक्षा, और यही शमशेरजी के अमूर्तन का क्षण है—अनंत और मौन उन क्षण की सहज और सादी और प्रवाहपूर्ण भाषा है।

आसमान में हल्के भूरे-स्लेटी रंग के बादल—बलि बादल भी नहीं, आसमान का हल्का, नरम, चिकना भूरा स्लेटी रंग शमशेरजी की मन स्थिति को यह बहुत अच्छी तरह व्यक्त करता है। क्या इसमें उनकी कठना का वही रंग नुमाया होता है? शमशेरजी उस आसमान को देखते हैं गोया अपने आपको देखते हैं एक असंपूर्ण, एक उरसग, या दोना साथ-साथ—“काश कि मैं न होऊँ/न होऊँ,/न होऊँ/तो कितना विस्तार/किसी पावन विशेष सौंदर्य का / अवतरित हो।” जरा गौर से देखिए, ये शब्द मिटने की चाह का उतना नहीं जितना मिट न पाने की कठना का इजहार करते हैं।

शमशेर में आसमान की सत्ता एक प्रतीक भर नहीं है। मुक्तिबोध ने कहा था, शमशेर की चित्रकला और कविता एक ही सिक्के के दो पहलू हैं। आसमान दृश्य जगत रंग—शमशेर की कविता का वही दूसरा पहलू है। चित्रकला का माध्यम कभी के शब्द चुनत हैं कभी रंग और कूची। शमशेरजी का कहना है कि शुरू से ही उनमें कविता के साथ-साथ चित्रकारी की ओर जबरदस्त रुझान रहा है—इतना जबरदस्त कि एक समय में तो यह तय करना उनके लिए मुश्किल हो गया था कि वे चित्रकार बनें कि कवि। भावनाओं की गुत्थियाँ, जब कभी शमशेरजी शब्दों द्वारा न खोल पाते हाँगे तब रंगों का सहारा लेते हाँगे क्योंकि शब्द एक सीमा तक ही अमूर्त हो सकते हैं, जबकि रंग प्रकृति से ही अमूर्तन का माध्यम हैं। कविता की तरह रंगों का अभ्यास भी सिर्फ अपने लिए था, इस बात की उम्मीद नहीं थी कि कोई उन्हें सराहगा, न ऐसी कोई चाह ही थी उनके मन में। कविता की तरह चित्रकारी भी उनका सुरक्षात्मक बचक बन गयी थी जिसके भीतर उनमें रंगों के बुलबुने, अनुभूतियों के बुलबुलो की तरह ही खाम्खाह पूटते रहते थे पर चित्रकार शमशेरजी नहीं बन पाये, “पर मैंने अपनी चित्रकारी के शोक को कविता में काफी पूरा किया मैंने चीजों को अक्सर पेंटिंग की शकल में ग्रहण किया है, भले ही उनका कोई बाह्य स्वरूप न हो, रंग न हो, पर रंगों के प्रभाव उनमें हैं—रंगों के भावात्मक रूप। मरी कविताओं में जो इमप्रेशनिज्म की बात कही गयी है वह यही है—मैंने मन पर पडने वाले प्रथम प्रभाव को ज्यों-था त्यों यत्नपूर्वक शब्दों में ट्रांसफर करने की कोशिश की है। पर असल में कविता और चित्रकला दोनों ही बड़ी ईर्ष्यालु बलाएँ हैं, एक-दूसरे से भिन्न स्वभाव वाली। एक दृश्य-बला है, दूसरी शब्द बला। उनका एक साथ निर्वाह मुश्किल ही है जब तक कि कोई बहुत बड़ी प्रतिभा न हो मैं समझता हूँ मेरे भीतर दाना ने एक-दूसरे को नुकसान ही पहुँचाया है।”

अलग दुनियाएँ है—वहाँ वह सजंजात्मक ऊर्जा में तनी हुई, अपने भीतर की गत्यात्मकता से चालित आत्मनिर्भर दुनिया जिसका प्रत्येक रचनात्मक स्फोट साहसिक और पौरुषपूर्ण होता था, और कहीं यह मग और मगेतर की थारीक जालियो-युनी, मानव-अनुभूतियों को नसो में घडवाती नहीं दिमाग में सोचती और सोच-सोच कर बिरबत और फीकी होती जाती हुई दुनियाँ। पर अपने आप में अलग-अलग इन दुनियाओं को सच मान लें तो फिर उस तीसरे अज्ञेय की खोज कैसे होगी ?—जो निरचय ही है, इन्हीं दो दुनियाओं में कहीं छिपा हुआ।

अज्ञेय ने अपनी पहचान जब जितनी और जिस रूप में करानी चाही उससे ज्यादा की सहूलियत पाठक को नहीं दी। अपने स्वत्व को उन्होंने सदा अपनी मुट्ठी में रखा और हालाँकि अपने कृती-जीवन के प्रारम्भ से ही वे आत्मदान की आर्माक्षा और बैसा न कर पाने की पीडा से ग्रस्त रहे, उन्होंने अपने विकास के हर चरण पर अपने को सुरक्षित रखा। उन्होंने दूसरों का आत्मीय बनने की चिन्ता नहीं की। यदि कोई स्वयं उन्हें अपना आत्मीय बना सके तो वह भी उनकी शर्त पर ही बैसा बना सकता था। यही अज्ञेय की अद्वितीयता थी। और यह अद्वितीयता उन्होंने एक गम्भीर ऐतिहासिक दायित्व के काल में अर्जित की थी।

डॉ० रामविलास शर्मा ने अज्ञेय की दुनिया को एक सुरक्षित दुनिया कहा है। पर वह यह कहना भूल गये हैं कि यह सुरक्षित दुनिया केवल अपने आपके लिए निर्मित दुनिया नहीं थी, बल्कि यह दुनिया अपना आत्मविस्तार करती जाने वाली और उस आत्मविस्तार में दूसरों के लिए बहुत कुछ अमूल्य बटोरती जाने वाली सुरक्षित दुनिया थी। आत्मरक्षा और आत्मविस्तार, अज्ञेय की काव्य चेतना के दो मूल पक्ष हैं। इन दोनों के बीच एक तत्त्व और भी है आत्म-निर्माण। यह कहा जा सकता है कि अज्ञेय के काव्य-व्यक्तित्व का यह प्राक बहुते कुछ प्रयोगवाद-नई कविता-काल की सृजनरत्मक प्रवृत्तियों का भी प्राक रहा है।

छायावाद पर और चाहे जो भी आरोप लगाये गए हों, उस पर काव्य-संस्कृति, जो भाव-वस्तु और भाषा-चर्या दोनों में ही प्रकट होती है, की अनुत्तरदायित्वपूर्ण अव-हेलना का आरोप इसके विरोधियों ने भी नहीं लगाया। अज्ञेय ने काव्य संस्कृति के प्रति निष्ठा का संस्कार मूलतः छायावाद से ही प्राप्त किया। अव काव्य संस्कृति के इस संस्कार को इस सदी की तीसरी-चालीसी के उस साहित्यिक माहौल के बीच रखकर देखिये जो कि देश की चिन्ता धारा में एक ज्वरदस्त उथल पुथल का काल था। जैसे कि धरती करबट लेती है, एक नया यथार्थ करबट ले रहा था। बहुत कुछ टूट रहा था, टूटना जरूरी था, पर इस टूटने में एक ऐसा घोर अविश्व भी शामिल था जो आगामी नव-निर्माण के लिए कुछ भी बचा रखना न चाहता था। यह सब इतिहास यहाँ दोहराने की जरूरत नहीं, पर 'त्रिशकु' के निबन्धों पर एक नजर डालिए तो अज्ञेय के व्यक्तित्व के आत्मरक्षात्मक तत्त्व का कारण स्पष्ट हो जायेगा। 'त्रिशकु' के निबन्ध विचार पक्ष में झलियट और भाव पक्ष में डी एच. लारेंस की छाप रखते हुए भी इस बात का पर्याप्त

नवृत देते हैं कि साहित्य क्षेत्र में कला मूल्यों की रक्षा की लड़ाई अज्ञेय लगभग अकेले लड़ रहे थे। पर यह लड़ाई भी अज्ञेय अपनी ही शक्तों पर लट रहे थे, मानी बिना अपना कला-विवेक खोये। यह बात अब कुछ आश्चर्यजनक-सी लगती है कि अज्ञेय के विरोधियों ने उन्हें परम्परा द्रोही करार दिया, जबकि अज्ञेय में परम्परा से अपने को सार्वक डग से जोड़ने की उस समय सबसे अधिक सलक दिखायी देती है। परम्परा के वास्तविक जीवन्त अर्थ की नयी व्याख्या द्वारा ही अज्ञेय उस साहित्यिक अराजकता के माहौल का सचेत प्रतिकार कर सकते थे, कविता की उलझती हुई जड़ों को पूर्णतः विच्छिन्न हो जाने से रोक सकते थे।

अगर कोई सवाल इस सन्दर्भ में उठ सकता है तो वह यह कि वह कौन-सी परम्परा थी जिसकी अज्ञेय रक्षा करना चाहते थे? निश्चय ही वह वर्ग-चेतना पर आधारित जुझारू जन-परम्परा नहीं थी। जातीय जन-परम्परा के नाम पर जिस गर्मजोशी से कला-मूल्यों को राजनैतिक, आर्थिक, सामाजिक कार्यक्रमों की बलिबेदी पर न्योछावर किया जा रहा था वह अज्ञेय को बिदवा देने के लिए काफी था। अज्ञेय का आभिजात्य अगर कहीं था तो वह यहीं था। वह जिस परम्परा के रक्षक थे वह वर्ग-भेद से ऊपर, उदात्त मानव-परम्परा थी जिसका सांस्कृतिक आधार छायावाद में निबद्ध था। अज्ञेय ने इस परम्परा पर ही अपने आगामी नीड निर्माण की नींव रखी। उनकी लड़ाई परम्परा के उस मूलाधार और उस पर नीड-निर्माण की सम्भावनाओं की रक्षा की लड़ाई थी। इसीलिए उनके सघर्ष में एक तत्व निषेध का भी है। उनके निषेध ने उनकी कला को चयनधर्मी बनाया। अज्ञेय की 'तथ्य' और 'सत्य' की स्थापनाएँ इस चयनधर्मी कलादृष्टि से ही उपजी स्थापनाएँ हैं। अज्ञेय का सघर्ष 'तथ्य' के अज्ञात सदिग्ध समूह में न उलभ कर चुपचाप 'सत्य' के चमकते वण बीन लेने की मानसिक तैयारी का सघर्ष था। उनके सामने नव-निर्माण का अर्थ 'तथ्य' का निषेध और 'सत्य' का स्वीकार था।

'सत्य' के स्वीकार का अर्थ था अपनी भाव-सवेदन शक्ति को ज्यादा-से-ज्यादा गहरा, पुष्ट और व्यापक करते जाना। चूंकि सत्य वह है जो राग-रजित है, इसलिए यह आवश्यक था कि राग-सम्बन्ध स्थापन की प्रणाली अधिक सूक्ष्म, सवेदनशील और परिष्कृत हो। अज्ञेय इसीलिए आत्म-शिक्षण पर इतना बल देते हैं। आत्म शिक्षण— अपनी मूल-प्रवृत्तियों और भाव एवं विचारतन्त्र की वैज्ञानिक ट्रेनिंग, जिसमें उनका शोधन, परिहार और परिष्कार सभी मौजूद है—द्वारा ही अनुभूति प्रखर, तलस्पर्शी और व्यापक हो सकती थी। आत्म शिक्षण द्वारा ही परम्परा से सही रूप में जुड़ने योग्य पात्रता प्राप्त हो सकती थी। आत्म-शिक्षण से ही काव्य-संस्कृति का नव-निर्माण किया जा सकता था।

इस आत्म-शिक्षण की जिसे आवश्यकता थी वह 'मैं' था। इस आत्म-शिक्षण की जिसे उपलब्धि होनी थी वह भी 'मैं' था। यह आत्म शिक्षण ऐसे 'मैं' के निर्माण के लिए था जो 'दूसरे' को दे दिया जाये। दूसरे को दे दिया जाय पर अपनी ह्यत्ता खोकर नहीं— जैसे बूंद सागर में मिल जाती है वैसे नहीं, जैसे रेत-कण धार में बह जाते हैं वैसे नहीं,

दलिव जैमे दीप किसी पक्ति को दे दिया जाता है, जैसे नदी का द्वीप नदी के बीच में रह कर धार को दे दिया जाता है। यही अज्ञेय के आत्म-शिक्षण का अन्तर्द्वन्द्व है : वह अपने को दे दिये जाने की सम्पूर्ण कामना से विचलित होते हुए भी अपना आपा बचा रखने की जिजीविषा से पीड़ित है।

पूर्व अज्ञेय में यह अन्तर्द्वन्द्व 'मे' और 'पर' के तनावपूर्ण सम्बन्ध में है। 'मे' अपना आत्मदान करना चाहता है पर असमर्थ है, 'पर' दान लेने को उत्सुक है पर यह सम्भव नहीं। सागर और आकाश के बीच की दूरी में अपने पीछे की पुकार है और फिर उसके क्षणिक हो जाने का दर्द है। यह दर्द कविताओं में बसा हुआ है और मार्मिक लगता है, क्योंकि अभी दर्द का दर्दवाद नहीं बना है। पूर्व अज्ञेय की काव्य-अनुभूतियों की सघनता, उनके विम्बों की मार्मिक अर्थ-व्याप्ति और भाषा का स्वतः स्फूर्त जोड़ 'मे' और 'पर' के उस तनावपूर्ण सह-सम्बन्ध से ही उपजते हैं। इस सम्बन्ध में दोनों पक्षों की सत्ता जीवित और प्राणवान है, दोनों अपनी टेक पर अड़े हुए हैं, दोनों एक-दूसरे को घाहना और पाना चाहते हैं, दोनों एक-दूसरे का अस्वीकार करते हैं।

पर वह तनावपूर्ण सह सम्बन्ध अन्ततः एक रूढ़ दिशा थी। फिर इस बीच एक पट-परिवर्तन मौन रूप से घटित होता गया था। छायावाद का बचा खुचा सांस्कृतिक शीराजा बिखर चुका था, प्रगतिवाद स्वयं तो टूट चुका था पर टूट कर उसने जो द्वन्द्वात्मक गतिशीलता विकसित की थी वह यथार्थ के नये रश्मियों में प्रवृत्त हो रही थी। जिस 'अज्ञातकुलशील' जन-समूह में घँसने से अज्ञेय को अपने कलाकार व्यक्तित्व की अस्मिता के खो जाने का खतरा दीखता था वह धीरे-धीरे एक चेहरा और एक नाम ग्रहण कर रहा था। व्यष्टि और समष्टि की इकाइयाँ निषेध के तनाव में नहीं, स्वीकार के साम-जस्य में एक-दूसरे के करीब आ रही थी। एक नया सन्तुलन बत रहा था। यह वह समय था जब हिन्दी में नई कविता का नेतृत्व अज्ञेय के बाद की पीढ़ी के हाथों में आ रहा था। इस बदले हुए परिदृश्य से अज्ञेय अपने राग-तन्त्र का ताल मेल यदि बिठा सकते थे तो वह उसी आत्म-शिक्षण द्वारा। और इसमें सन्देह नहीं कि उन्होंने किसी भी अन्य आधुनिक हिन्दी कवि की अपेक्षा सार्थक ढंग से युग परिदृश्य के साथ अपने राग-तन्त्र का ताल-मेल बिठा सकने के सामर्थ्य का सबसे अधिक परिचय दिया है। लेकिन इस आत्म-शिक्षण की भी एक सीमा थी।

आत्मरक्षा अज्ञेय के लिए अपने आप में एक स्पृहणीय मूल्य था। नव-निर्माण के लिए यह आवश्यक था कि कविता का जो बीज है उसकी पहले शत्रु-तत्त्वों से रक्षा की जाये, उस बीज को आत्म-शिक्षण के खाद-पानी से पल्लवित-पुष्पित करने का काम तो आग की बात थी। कविता का बीज अर्थात् रचनाकार का सम्भावनापूर्ण 'मैं'। अतः अज्ञेय की चेतना में प्रारम्भ से ही एक प्रतिरक्षात्मक ग्रन्थ मौजूद रही। दर्प-भरा मद-माता दीप, प्रेमिका के आगे आत्मदान को प्रस्तुत पर अपने आहत अहं के वृत्त में धिरा, मौन में ही अपनी कुल ध्यया व्यक्त करने वाला प्रेमी, सागर से उछली हुई बूंद की दुर्दम जिजीविषा; दर्द से फटी हुई शुभ्र-नीतिम सीपी का महज सकोच पैदा करने वाला रूप

—यह अज्ञेय की सृजन-चेतना के कुछ बुनियादी मुद्दावारे हैं जो अपने को अन्ततः यथा सत्यने की प्रतिरक्षात्मक मनोप्रतिभ में ही जन्म ले सकते थे।

आत्मरक्षा की अनुभूति को जब तब बाह्य परिवेश से स्वीकृति (संकेतन) मिलती रही तब तब अज्ञेय के अन्तर्द्वन्द्व का तनाव फलप्रद रहा और उससे नयी कविता की संवेदना का धरातल गहनतर, सूक्ष्मतर और व्यापकतर होता रहा। किन्तु दृश्य-परिवर्तन के माध्यम भावनात्मक और विचार-शक्तियों का जो नया सन्तुलन सामने आया उसकी पृष्ठभूमि में अज्ञेय दृष्टिकोण की सारी उदारता के बावजूद अपनी मूल प्रतिरक्षात्मक ग्रन्थि में कोई बुनियादी रद्दीबदल नहीं कर पाये। आत्मरक्षा पहले एक सृजनात्मक चुनौती थी जिसे कवि असंवेदनशील ससार की ओर फेंक सकता था। वह एक दर्प की अन्तःशक्ति थी अपने सृजनात्मक पौरुष में अक्षुण्ण आत्म-विश्वास से पगी हुई। उसके बाद वह स्वयं के लिए एक विवशता के अनुताप में बदली, और फिर एक करुणा के खिन्न-राग में। जो आत्मरक्षा पहले अज्ञेय की सबल थी वह अत्र वारा बन गयी थी। आत्मदान की वैभवशालिनी पीढा आत्मनिर्वासन की करुणा हो गयी थी—‘दर्प विद्या / शक्ति नहीं मिली / मुख लिया—छीन-छीन कर भर-भर सुप लिया / अभिव्यक्ति नहीं मिली। / दुःख दिया, दुःख लिया, दुःख लिया / मुक्ति नहीं मिली।’ इस मर्म-बीध के साथ-साथ जो कुछ घटित हुआ वह यह था—‘मरु की ओर अदृश्य बड़ी / अन्तःसलिला को / सहज, कुछ कहे बिना / फिर भीतर को मोड़ गये।’ आत्मनिर्वासन के दश की क्या यह तस्वीर नहीं है? अज्ञेय जितना ही उस दश से मुक्ति पाने के लिए भीतर की ओर गये उतना ही उस आत्म-निर्वासन से अपने को तादात्म्य करते गये और उतना ही वह बाहर के सन्दर्भ से कटते चले गये। उनका अन्तर्द्वन्द्व जो पहले कविता के मर्म-बीधता शान्त-उद्वेलित था, अब एक रगीन काव्य मुद्रा की वातानुकूलित बाधालता में स्थिर हो गया था।

आपने अज्ञेय की गुरु की कविताओं की ‘अरथ अमित अति आखर धोरे’ वाली बात पर गौर किया है? बाद की कविताओं में शब्दों की वैसी स्पृहणीय कजूसी, उनका सधा-कसा इस्तेमाल और बहुत कुछ अनकहा छोड़ दिये जाने की आश्वस्तता कहाँ गयी? उनकी काव्य भाषा में स्वतः स्फूर्त ओज के स्थान पर धोपपूर्ण वकृता, अर्थ की सहज लय के स्थान पर स्थूल तुक्के और शब्द बलाघात, मर्म-कथन के अर्थपूर्ण विम्ब-चित्रों के स्थान पर अनुभव सिद्ध (अनुभूति सिद्ध नहीं) व्यथा के ‘बडबोल’ शब्दचित्र किस प्रक्रिया के व्यक्त हैं? आत्मविस्तार के या आत्मनिर्वासन के? या आत्मनिर्वासन की वारा को तोड़ने में आत्मविस्तार की निष्फल छटपटाहटों के? ‘आगन के पार द्वार’ में अज्ञेय के आत्मनिर्वासन का चित्र सम्पूर्ण हो जाता है। यह भी कह सकते हैं कि उसमें आत्म-विस्तार के रहस्यदर्शन की भीनी-बीनी चादर को आत्मनिर्वासन की ठण्ड में ठिठुरते कवि पर ओढ़ा दिया गया है।

‘में’ और ‘पर’ के अन्तर्द्वन्द्व में परिवर्तन का एक आधार बाह्य परिवेश के बदलाव में देखा जा सकता है, तो दूसरा आधार स्वयं अनुभूति के गुण-भेद में। अज्ञेय में

'मे' और 'पर' के सम्बन्धों को उत्प्रेरित करने और उन्हें अर्थवत्ता प्रदान करने वाला सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व है प्रेम। 'मे' और 'पर' के जिस सम्बन्ध बोध में प्रेम का तत्त्व नियामक तत्त्व रहा है उसकी अभिव्यक्ति जिन गीत्यात्मक कविताओं में हुई वे अज्ञेय की सर्वश्रेष्ठ रचनाएँ हैं। बाद के सगहों में भी वे ही प्रेम-कविताएँ मर्मस्पर्शी बन पडी हैं जो गीत्यात्मक अनुभूतियों पर निर्भर हैं। गीत्यात्मक होने का अर्थ निश्चय ही यहाँ मात्र सगीत प्रधान होना या कि प्रेमानुभूति की तरल-सरल रूप छवि आँक देना नहीं है। इसके विपरीत इन कविताओं में अनुभूति का सदिलिप्त अदिल रूप अपनी पूरी आँक, वेग और तनाव के साथ मौजूद है।

पर आगे चलकर प्रेम का अनुभव भावनागम्य न रह कर मस्तिष्कीय होता गया। स्पष्ट है कि तब प्रेम का अनुभव एक माध्यम रह गया—बृहत्तर मानवीय अनुभव से अपने को जोड़ने का—आत्म-विस्तार का—और इसमें भाव-चर्या की अपेक्षा चिन्तन-चर्या ज्यादा सहायक होती है। मछली को सागर में मिलना है, जो मात्र तूपा है उसे जिजीविषा में बदलना है। प्रेम को एक हीरे की कनी की तरह मोस, स्फटिक कवि के मर्मस्थल में निवास करना है, उस बाहर के आलोक में घुलना है। यह प्रेम की अनुभूति का मानव सन्दर्भ नहीं मानव प्रेम की अनुभूति का दर्शन-सन्दर्भ था। इसीलिए इस प्रेमानुभूति के दर्शन की अभिव्यक्ति पहले वाली गीत्यात्मक कविताओं की तरह नहीं होती। अब वह ताप, उद्वेग और तनाव नहीं, बल्कि कवि अपने प्रेम-दर्शन में एक सम-रसता की तरफ बढ़ता है। 'मौन' यहाँ भी है, पर इस मौन की पहले वाले 'मौन' से तुलना कीजिए। वह 'मौन' मानव-साँसा की उपस्थिति से भ्रूत होता हुआ मौन है, जबकि यह 'मौन' उपराम क्रियाशीलता का, जिसमें अन्त वृत्तियाँ सिमटकर एक शान्त आलोक पुँज में लय हो जाना चाहती हैं—'कहना सब सुनना है, स्वर कबल सन्नाटा।' प्रेम, फिर कृष्णा, फिर महामौन। 'मे' और 'पर' का सम्बन्ध अब भी बना हुआ है और महामौन के वायजूद कवि का अन्तर्द्वन्द्व भी है। पर प्रेम जो अपनी मानवीयता में अब तक उस सम्बन्ध या एक नियामक तत्त्व या उसके स्थान पर मनुष्येतर चीजें नियामक हो गयी है।

अज्ञेय शुद्ध अनुभूतियों के कवि नहीं रहे, जैसे कि मिसाल के लिए उनके सम-वयस्क कवि शमशेर। शुरू से ही उनमें एक दृढ़ बौद्धिक आधार रहा। तन्मयता के क्षणों में भी उनका आत्मसजग विवेक तारे के समान जागता रहता था। उनकी भाषा में शब्द अर्थों के प्रभामण्डल में घुल-मिलकर अपनी नुकीली सत्ता को खो नहीं देते थे और इस तरह शब्द और अर्थ के बीच का क्षण-क्षण उत्सृजित तनाव बराबर बनाये रख सकते थे। अनुभूति की सघनता में भी एक ऐसा चीकन्नापन रहता था जो कवि को 'केवल लय गति' होने नहीं देता। अज्ञेय की बौद्धिकता ने उसके काव्य-अह को पुष्ट किया, उसे परिष्कृत किया, व्यापक बनाया। पर एव क्षण ऐसा आया जब अज्ञेय को यह फँसला करना पडा कि वह शब्द और अर्थ के बीच की दीवार को विस्फोटक से उडा देंगे। जिस काव्य-अह को अपनी बौद्धिक ससृष्टि का सम्बल पाकर आत्म-निक्षण द्वारा वह खीच-खीच कर विस्तृत और व्यापक करते रहे थे उनकी सीमा स्वयं उनके सामने भी उजागर होने लगी

थी। शायद अनुभूति के नये दशावपुंजो की वजह से नहीं, अपनी उसी मौखिकता की प्रेरणा से अज्ञेय ने अपनी बारा को विस्फोटक से उडा देने की सीधी।

यह विस्फोट पहले भीतर की दिशा में हुआ। आत्मदान के रूप में जो अन्तर्धारा लगभग शुरू में ही अज्ञेय में बहती रही थी, वह 'अरी ओ कर्णा प्रभामय' में कुछ प्रबल हुई—'एक नीरव नदी बहती जा रही थी, बुलबुले उसमें उमड़ते थे/रह सकते के' और 'अथ दो/मत हमें रूपाकार इतने व्यर्थ दो।/हम समझते हैं इशारा— जिन्दगी का —/हमें पार उतार दो—/रूप मत, बस सार दो।' राह जिस दिशा में मुड़ी उसमें सार-तत्व पर बल दिया या। 'आंगन के पार द्वार' उस भीतरी विस्फोटक की चरम स्थिति है। शब्द और अर्थ यहाँ एकाकार हो चुके हैं, पहले उनमें परस्पर जो तनाव रहता था वह नहीं रह गया। तनाव न रहने से शब्द मुग्वर भी हो गये हैं, कभी-कभी अर्थ की तरफ से लापरवाह भी। शायद अर्थ भी यहाँ पहुँच कर 'तथ्य' बन गया है, और जो सत्य है वह तो भाव प्रतीति की वस्तु है, बखान की नहीं। 'आंगन के पार द्वार' में अनुभूति चिंतन में बदल चुकी है तो 'कितनी नावों में कितनी बार' में स्मृत्याभास में। 'आंगन के पार द्वार' में मनुष्य से ऊँचा उठ कर मनुष्येतर अध्यात्म की तरफ बेरोक सीधी उठान है, 'कितनी नावों में कितनी बार' में अनुभूति का सदम मनुष्य और मनुष्येतर के बीच दुविधा में भूल रहा है। इससे लगता है कि वह भीतरी विस्फोट भी अन्त अज्ञेय के काव्य अह की आर्वादा का समाधान न कर सका। 'कितनी नावों में कितनी बार' में रहस्य साधना से जगी हुई खुमारी आँखों की कविताएँ हैं—'मेरे भीतर एक सपना है/ जिसे मैं देखता हूँ कि जो मुझे देखता है, मैं नहीं जान पाता/यानी कि सपना मेरा है या मैं सपने का/इतना भी नहीं पहचान पाता' तरल लघात्मक, भीनी, अस्पष्ट कुछ भी ठोस पकड़ाई में न आने वाली, और हाँ, एक चौकनेपन से युक्त—कि डूबने के जैसी होते हुए भी डूबने देने को बचाती हुई, यथाकि डूबने की जिस सीढ़ी तक वह है उससे एक दर्जा और नीचे उतरने पर रहस्य साधना की तथ्यहीन सारता में फँस जाने का खतरा है। पर इस सग्रह की कविताएँ एक बात का और भी परिचय देती हैं कि पूर्व सग्रह में जो विस्फोट कवि ने किया था उसके घमाके से अनुभूति-तत्र के साथ साथ अभिव्यक्ति-तत्र भी चरमरा गया है। अनुभूति और भावा को जोड़ने वाली लस्ती उड़ गयी है, अतः वे पहले की अधिव समर्थ कविताओं की प्रतिध्वनियों जैसी लगती हैं।

'कितनी नावों में कितनी बार' एक मध्यान्तर है। अगला विस्फोट बाहर की तरफ होता है—'वयोषि' में उमे जानता हूँ' में। पहले के भावाभिव्यक्त शीर्षकों के मुकाबले इस सग्रह के निरे गद्यवत् शीर्षक की तरफ ध्यान दीजिए। क्या यह सत्य से तथ्य की ओर वापस लौटने का संकेत है? तथ्य से सत्य और सत्य से महासत्य की अनुभव प्रक्रिया से गुजर चुकने के बाद यह तथ्य की ओर पुन लौटना अज्ञेय का विकास नहीं, बल्कि अपना वायावरूप (आत्मावरूप?) बनने की चेष्टा है। 'आंगन के पार द्वार' में जिस ब्रह्महीन अवस्था तक अज्ञेय पहुँच रहे थे उस देखते हुए यह चेष्टा उनके लिए एक आत्मनिक जरूरत थी। समात्रोन्मुखता के सारे सदम यहाँ जुटाये गये हैं।

पास प्रेम की नहीं हिलकोरें भी हैं। भाषा जो मनुष्योत्तर गत्य के मंत्रोच्चार की-नी पावना प्राप्त कर चुकी थी, वह फिर मे दग्गानो की दुनिया में लौटी है और अपने साथ कुछ नये मुहावरे भी लायी है। पर जो चीज इन गागी चीजों की मात्र गद्यरूप तथ्य बना देती है वह है किमी गहरी सागा-माग मर्पति और तन्त्रित साप की कमी। सगत है इन बाहरी विस्फोट के भी अनुभूति ता बहुत कुछ मूल्यवान अग तोड-पीड दिया है। या कि क्या तथ्य को गत्य बनाने के कीमिगागिरी के अज्ञेय का साथ छोड दिया है? समाज-सदमं वानी कविताओं का ध्यम्य एग अनुभव-प्रौट व्यक्ति की विडचिदाहट सगी है। या उदास मूड हुआ ता गीनी उदैन-रवा। प्रेम की कविताएँ अज्ञेय के पूर्व परिचित प्रेम के सागर के सामने प्रगन्भ, बचरानी लहरो जैमी है। मुहावरे स्वतः स्फूर्त न होकर प्रयाग-मिड हैं। अज्ञेय ने अपने अतीत में अपने को तोडकर भविष्य में जीने की कोशिश की है। पर अपने को ताडता कभी-रभी टिगो बडी दुषंटना बन जाता है। यह इन कविताओं के वर्तमान में स्पष्ट है।

‘सागर-मुद्रा’ जिनका रचना-काल १९६७-६९ है और जिनमें सगुहीन कविताएँ काननग की दृष्टि में सगने गान की हैं। एग दूगरे प्रार का मध्यान्तर है। ‘क्योति में उमे जानता हूँ’ में जिन बाह्य-विस्फोट के ज्वार के गाथ-गाथ अज्ञेय बटे थे, ‘सागर-मुद्रा’ में वह ज्वार घटा गया है। अग अद्यतम की गीत को तोडकर एगदम जो बहुत दूर तक वह बाहर चले आवे थे वह उन्हें राम नहीं आया था। ‘सागर-मुद्रा’ में जाते हुए ज्वार की लीनें हैं और पीछे सागर तट का आभास, उदास गीतवारमक विस्तार जो मन में घर की याद जगाता है। पर वहाँ है वह घर? आदरमि नहीं, एग कानर-कहना से यह प्रश्न किये मन में अकुरिा होता है। ‘बाहर’ का हाल वह देख चुका है। भीतर’ दुवारा जाने में सतरा है। एग अनिदचय और दुविधा का भाव और इनके साथ कवि की टूटते हुए स्वर से यह कानर प्रार्थना ‘मुझ को और मुझ को और मुझको/वही मुझसे जोड दो/यो मत छोड दो मुझे, सागर,/यो मत छोड दो।’ पर मुख्य सवाल यही है—वही सनातन सवात जो अज्ञेय की काध्ययात्रा के लगभग शुरू से ही उनका पीछा करता रहा था—कि वह जुडना किस स्तर पर होगा? निदचय ही कवि के आत्म-निक्षण की यह परिणति ररणाजनन है कल्याजनन इसलिए है कि अज्ञेय इस सवाल के फिर उमी जवाब तन पहुँचे हैं जिस पर आग से पञ्चीम सान पहले वह पहुँचे थे। पर इस बार यह जवाब अपनी निपति के विवदा स्वीकार की-ती हताशा लिए हुए है—‘वही ज्योति-बवच है हमार मिजी सच,/सार, जो हमने पाया।/गदा, चमकाया, सुदाया,/ उसकी सुप्रीत छाया से बाहर, ओ मीत,/अब जाना ना।’

अज्ञेय की दो दुनियाओं की परतें हमने उघेटी, पर उस तीगरे अज्ञेय का क्या हुआ? उसके बहुत सारे मूत्र लगाता है उस उगम में वही पीछे ही छूट गये जिन्हे बटोरने के लिए हमें एक यात्रा और करनी पडेगी। हम बार भी ‘क्योति में उमे जानता हूँ’ से ही। इस पुस्तक के ध्यम्य में एग बडी सरिगभित पक्ति है: ‘उसमें (अज्ञेय की कविता में) राजनीति और फूल और कनियो में भेद नहीं है।’ इस वाक्य को १९४५

में प्रवाशित 'त्रिशकु' के 'सक्रान्ति बाल की कुछ साहित्यिक समस्याएँ' नामक निबन्ध की इन पक्तियों के साथ रखिए 'दुख, अपूर्णता, पीडा, ये सर्वव्यापी हैं। गरीबों ने इनका ठेका नहीं लिया है—इमे वे भी मानेंगे जो स्वयं गरीब हैं। और सुख और सन्तोष भी वर्गभेद नहीं देखते। तब बंसे एक वर्ग का दुःख सुख दूसरे वर्ग के सुख-दुख से अधिक वर्णनीय मान लिया जाये ? क्यों न हम दोनों वर्गों के ऊपर उठकर सम्पूर्ण मानवता के गान गाये ?' समय का इतना बड़ा अन्तरान होने के बावजूद दोनों उद्धरणों में कवि-कर्म को लेकर व्यक्त की गयी धारणाएँ मूलतः एक ही हैं। फर्क सिर्फ इतना है कि १९४५ की दो टूट ध्वजस्वी विचारशीलता १९७० तक आते-आते एक सुन्दर सुभाषित में बदल गयी है।

इस धारणा को आज जिन रूप में भी व्याख्यायित किया जाये, तत्कालीन सदर्भ में उक्त समझने के लिए याद रखना होगा कि अज्ञेय की चिन्ता एक व्यापक मानव-संस्कृति को लेकर थी। संस्कृति के मूलाधार भाषा और भाषा के उत्कर्ष-रूप साहित्य में इस चिन्ता का एक अंग था रचनाकार की स्वाधीनता और दूसरा अंग था साहित्य की आत्यन्तिक, शाश्वत और समय-निरपेक्ष बसोटी। अज्ञेय की मधर्ष यात्रा इस दोहरे उत्तरदायित्व को बहन करने से ही शुरू होती है। अज्ञेय की विविष्टता सिर्फ इम बात में नहीं है कि उन्होंने इस दोहरे उत्तरदायित्व को भेला। बल्कि यह भी कि उसे सिर्फ अनुभूति मात्र के स्तर पर न भेलकर उन्होंने उसे वैचारिक स्तर पर भी अपनी सृजना-बाँधा के साथ जोड़ा। मानसिक आलस्य में दोनों पक्षों में से किसी भी एक पक्ष की ओर पलायन कर जाने के खतरे को उन्होंने बखूबी समझा था। दोनों पक्षों के परस्पर सम्बन्धों की वैचारिक पडताल भी उन्होंने की थी। इस प्रयत्न में उन्होंने जिन साहित्यिक प्रश्नों को उठाया, जैसे परम्परा और समसामयिकता, भाषा का अवमूल्यन ('वास्तव अधिक घिसने से मुलम्ला छूट जाता है'), अनुभूति की अद्वितीयता, साहित्य और राजनीति, अनुभव की समग्रता आदि, उनकी गूँज नयी कविता की साहित्यिक चेतना को प्रेरित करती रही, और कुछ सवालियों की सार्थकता तो आज भी बनी हुई है। अज्ञेय ने कविता को मात्र यथार्थ को सहा बनाने के माध्यम से बढ कर उमे एक बृहत्तर दायित्व को पूरा करने की प्रक्रिया माना था, और जिन प्रश्नों को उन्होंने उठाया वे ऐसी चुनौतियाँ थीं जिन पर एक रचनाकार के सामर्थ्य की परख हो सकती थी। इसे विडम्बना ही कहना होगा कि प्रश्नों की चुनौतियाँ तो कमोबेश वे ही रही किन्तु उन पर अपनी सामर्थ्य परखने का आह्वान करने वाले अज्ञेय स्वयं ही दूसरी दिशाओं की ओर मुड़ते चले गये।

दो पक्षों के बुनियादी मधर्ष को मानते हुए भी अज्ञेय ने उनकी द्वन्द्वत्मकता को उभारने के बजाय उनमें एक सन्तुलन की ही कामना की। आरम्भ में इस सन्तुलन में दोनों पक्ष एक मूजनात्मक तनाव में गतिशील होते थे—सिर्फ गतिशील, न प्रगतिशील, न अ-गतिशील। अज्ञेय के नवनिर्माण का स्वप्न इस तनावपूर्ण सन्तुलन में ही था। पर अज्ञेय वर्ग चेतना के ऊपर उठकर चिरन्तर शाश्वत के जिस मासृतिक आधार पर खड़े थे, इम सन्तुलन का चलते रहना उसमें बहुत दूर तक सम्भव न था। इसलिए

तनावपूर्ण सन्तुलन के साथ सामंजस्य की भी एक धार बह रही थी, जिसका क्रम 'समाधान' में रूपान्तरित होते जाना अज्ञ नहीं था। इस समाधान का प्रफट रूप है एक उदात्त भाव-संसार—जिसमें सब चीजें गड्ढे-मड्डे हैं, एक-दूसरे से लिपी-पुनी, जिसमें अभीर घोर गरीब, शोषक और शोषित, मत्प घोर स्वप्न एक ही उदार सौन्दर्य-गुण की पसुरी दर-पसुरी हैं मानव सस्कृति की सामूहिक गंध बिछेरने हुए।

००

००

००

अगर अज्ञेय अपना मूजन वर्ग-चेतना पर आधारित करते तो क्या होता? इसका एक जवाब एक सवाल के रूप में यह है कि अगर जवाहरलाल नेहरू आधुनिक भारत का स्वप्न एक वैज्ञानिक-औद्योगिक समाज के निर्माण में न देखने तो क्या होता? दूसरा जवाब है कि तब नहीं कविता के बाद वाली पीढ़ी को युवा कविता उपलब्ध न होती। एन तीसरा जवाब यह भी हो सकता है कि तब तीसरे अज्ञेय की तलाश व्यर्थ होती। जवाहरलाल नेहरू के बिना क्या आज के भारत की स्थापना कर सकते हैं? हालांकि गांधी आज के भारत की आत्मा के यथार्थ के वही अधिा सरे पारखी थे। यह एक ऐतिहासिक अनिवार्यता थी कि गांधी के जातीय यथार्थ दर्शन पर नेहरू का अन्तर्राष्ट्रीय स्वप्न दर्शन तरंगीट पाय। नेहरू के स्वप्न दर्शन में विज्ञान की स्फूर्ति थी और विज्ञान उस वन जन्तर्राष्ट्रीयता का मुद्रावरा था। अज्ञेय की सांस्कृतिक चेतना में विज्ञान का नाम था 'आलोचना'। नेहरू ने भारत के सांस्कृतिक पुनरुत्थान के लिए विज्ञान को चुना, अज्ञेय ने 'आलोचना' को। अज्ञेय ने कहा था—“हमें एक आलोचक राष्ट्र का निर्माण करना होगा” (त्रिशगु), क्योंकि आलोचना अनुभूति को गहरा और विस्तृत करती है, और गहरी तथा विस्तृत अनुभूति के बिना सस्कृति सम्भव नहीं है। इन पवित्रियों में अज्ञेय का स्वप्न-दर्शन ही बोन रहा है 'प्रत्येक स्वप्न-दर्शक के आगे गति से अलग पथ की गति नहीं कोई। / अपने से बाहर आने को छोड़/नहीं आवास दूसरा/भीतर—भने स्वय साईं बसते हो।

पर दोनों ही जगहों पर वही कीई दुनियादी चीज छूट गयी थी—शायद यह कि वह 'साईं भी बाहर ही बसता था वह वग-पोषित नर, जिसकी आँखों में नारायण की व्यथा भरी रहती है। अतः नेहरू के स्वप्न दर्शन का जहाँ अन्त होना था वही अज्ञेय के स्वप्न दर्शन का अन्त होना था। नेहरू के स्वप्न दर्शन के अन्त ने स्वप्न-भग से उत्पन्न स्थितियाँ दी अनस्थिरता और विघटन, जिसमें तमाम पारी शक्तियाँ जूझ कर समाज के एक गतिशील यथार्थ को प्रकाशित कर रही हैं, असन्तोष और आश्रामकता, जिसमें नहीं युग पहचान की सम्भावनाएँ टूट बन रही हैं, एक प्रजातंत्र जो तपने के लिए आग में जल रहा है। अज्ञेय के स्वप्न दर्शन के अन्त ने हम आज की युवा कविता दी। आजका और सम्भावना के ध्रुव बिन्दुआ पर झूलती हुई एक काव्य पीढ़ी, एक दु स्वप्न जो कविता के भविष्य से ज्यादा मनुष्य के भविष्य को लेकर है, एक वर्गचेतना जो राजनीति, कला और फूल के भेद को पहचानती है, पर इस ज्ञान से उसकी मुट्ठी से सिर्फ धुआँ

निकलता है, एक वचिता जो यथार्थ को सहनीय नहीं असहनीय बनाती है, कुछ अनाम मूल्य जो फिलहालियत में टलते जा रहे हैं।

और इस स्वप्न-दर्शन के अन्त के बाहर कहीं वह तीसरा अज्ञेय भी खड़ा है। पर उसे क्या कोई देख रहा है? लेकिन फिर भविष्य को किसने देखा है—हाँ हाँ, वही भविष्य जिसमें एक अज्ञेय रोज़ जीना है और एक अज्ञेय रोज़ मरता है।

[१९७१]

कविता में एकालाप

विजयदेव नारायण साही के काव्य-संग्रह 'मछलीघर' की कविताओं को अलग-अलग हृति मान कर उन पर विचार नहीं किया जा सकता। बहुत-सी कविताएँ स्मृतियों के ऐंद्रजालिक वातावरण में जन्म लेती हैं और बाहर की भौतिक एवं अपेक्षाकृत ठोस शारीरी सञ्चाइयों की दो चार भलकें दिखाकर फिर उसी ऐंद्रजालिक वातावरण में खो जाती हैं। प्रायः एक कविता की स्मृति का घागा उसे दूसरी कविता की स्मृति के घागे से जोड़ता है, एक कविता में खुलने वाली तिलस्मी सुरग या खोह या घाटी का द्वार दूसरी कविता की खोह, सुरग या घाटी में से होकर जाना है। प्रकृति सम्बन्धी चित्र-प्रधान कविताएँ और कुछ तरल रूमानी मूड की कविताओं को छोड़ दें तो शेष लगभग सारी कविताएँ एक ऐसी कथा के जाल से बुनी हुई हैं जिसमें कथा के भीतर कथा की एक-एक पलखी खुलती जाती है और हर पलखी अपने-आप में किसी बृहद् वैयक्तिक 'मिथ' की एक और कड़ी को पुकारती हुई कड़ी-सी लगती है। इस समस्त कार्य-व्यापार का स्थल है कवि का चिन्तनशील मन। अपनी कथाका एकमात्र वक्ता और श्रोता वही है, किसी बाजीगर की तरह वह अपने मन के अर्धविस्मृत कुण्डों से यह सारा इन्द्रजाल निकालता है और फैलाता है और फिर उसे खुद ही समेट लेता है। उसका न कोई दर्शक है, न कोई मध्यस्थ। वह एक अनन्त आन्तरिक और ही, आत्मीय एकालाप में निमग्न है।

इस एकालाप की अनिवार्यता को कोई भी एक कविता व्यक्त कर सकती है, स्वयं कवि ने भी भूमिका में इसका संकेत दिया है। आज के इस नैतिक और विश्रुल्लस युग में कवि कर्म की जिम्मेदारी का बोध। पर हमारी दिलचस्पी यहाँ एकालाप की उस सर्जनात्मक प्रक्रिया में है जिसमें ये कविताएँ अपनी खास शक्ति अखिल्यार कर सकी हैं। आज का मूल्य चेतनाहीन अरात्रक परिवेश तथा उसमें कवि का नैतिक दायित्व और कवि-कर्म की प्रक्रिया, ये दो ऐसे पहलू हैं जिनका अध्ययन वर्तमान हिन्दी कविता के सन्दर्भ में कई प्रश्नों को उभारता है। मिसाल के लिए यहाँ सिर्फ सर्जन की प्रक्रिया के पहलू को लें तो इसपर विचार करना अपने आप में रोचक हो सकता है कि क्यों किसी कवि में युग के प्रति नैतिक संपृक्त 'एकालाप' बनती है और किसी में 'सलाप' ? क्या एकालाप और सलाप की प्रक्रिया उस नैतिक संपृक्त की प्रकृति पर प्रकाश नहीं डालती ? वह कौन सा बिन्दु है जहाँ कवि की नैतिक संपृक्त को बहन करने वाली उसकी काव्य-प्रक्रिया विच्छिन्न हो जाती है ? फूटकर भिन्न रास्ते पर चल निकलती

है और वह नैतिक संपुष्टि किसी सुन्दर और आकर्षक द्विविधा में बन्द पड़े लाल टबे के द्वार की वर्तमान के सवेदना-क्षण के आगे अप्रस्तुत, अतः अप्रासंगिक हो जाती है ? सौभाग्य से 'मछलीघर' में एक सम्पूर्ण कविता ऐसी है जो इन प्रश्नों की परीक्षा करने का अवसर प्रदान करती है ।

कविता इस प्रकार है

मैं तुम्हें निर्मात्रित करता हूँ
 कि मेरे साथ इस कल्पित खिडकी तक आओ
 और ठण्डे काँच की इस दीवार को
 होठों से छुओ
 यह स्पर्श तुम्हें परिशोधित कर देगा
 ऊँचे शिखर की हवा की तरह ।
 खिडकी के पार
 तुम्हें अपनी ओर तावती हुई
 दो आसमान सरीखी आँखें दिखेंगी
 और जैसे जैसे तुम
 नीचे से ऊपर टटोलते हुए
 दीवार के सहारे उठोगे
 वे आँखें तुम्हारे साथ उठेंगी ।
 अब तुम वापस चने जाओ
 और नीची निगाहों से
 इस बन्द कमरे में खिले हुए
 नाजूक फूलों, सफेद सीपियों और सदाबहार पत्तियों के बारे में
 विचारते रहो
 कोई आतुरता नहीं है
 क्योंकि निगाह उठाने पर
 उस पार के दोनों आँखें तुम्हें बराबर देखेंगी
 निःशेष
 और जब तुम चाहोगे
 धीरे धीरे इस ठण्डे काँच की दीवार के सहारे
 तृपाहीन आकर टिक जाओगे
 परिशोधित ।

कविता का शीर्षक है 'मछलीघर' ।

स्पष्टतः यह कवि की रचना प्रक्रिया की कविता है, कवि के मूल विद्वानो-आग्रह की नहीं । यह बात अपने आपमें महत्वपूर्ण हो सकती है कि अपनी रचना प्रक्रिया को एक तरह से व्याख्यायित करने वाली इस कविता पर ही कवि ने सग्रह का नामकरण

कविता, अपनी काव्य-यात्रा में उपस्थित या अनुपलब्ध किसी सूत्र आशय अथवा सम्भावित सत्य मते पर नहीं। क्या हमें यह माना जाए कि कवि अपनी काव्य-प्रक्रिया को काव्य-वस्तु में अधिक महत्व देता है? — भीतर चल रहे एकालाप को पकड़ने की कोशिश और कवि व्यक्तित्व के बजाय कविता पर बल देने के पीछे क्या यही आग्रह नहीं है? — दृष्टि का एक ऐसा उदार खुलापन जिसे किसी चीज को समेटकर रख लेने की आतुरता नहीं, किन्हीं अनुभूतिजन्य प्रतीतियों से ठोस मानव-सत्य के साक्षात्कारों में परिणत करने की कामना नहीं, सिर्फ एक अनवरत तलाश, स्थितियों और मन स्थितियों के अंतराल में चलते रहने की स्वतः स्फूर्त जिज्ञासा और उस जिज्ञासा के आसंग में उसके लिए अपने को सतत प्रस्तुत करते रहने की समय-साधना। ऐसी कि एव स्तर पर ऐसा आभास हो कि प्रक्रिया ही साम्य हो गई है? इसलिए आश्चर्य नहीं कि यह कविता रचना प्रक्रिया को जीवन दर्शन की-सी गम्भीरता एवं भूमिमा के साथ व्यवहृत करती है।

पहले आती है एव 'कल्पित खिडकी', जो कवि के काव्य-वस्तु की ओर खुलने के साथ-साथ मानो कवि के काव्यानुभव की भी खिडकी है—किन्हीं अलक्ष्य की ओर खुलने वाली काव्यानुभव की खिडकी। कल्पित खिडकी। इसीलिए इस खिडकी से दिखने वाला काव्य के परिवेश का यथार्थ, यथार्थ से परे का यथार्थ है। ऐसा यथार्थ जिसे सिर्फ एक बार देखने की जरूरत पड़ती है। उसे दूसरी बार देखने की कोई आतुरता नहीं होती। ऐसा यथार्थ जो क्षण-क्षण के अनुभव में अस्मित्ववान नहीं होता, क्योंकि कवि और जीवन-जगत के बीच वह कल्पना की खिडकी है। और कवि इस खिडकी से दिखने वाले जीवन-जगत की स्थूल गतिविधियों-स्थितियों में बेगाना न होकर भी अपनी दृष्टि मूर्त और ठोस और परिचित यथार्थ की दीवार के सहारे ऊपर उठाकर आसमान में विश्व-ब्रह्माण्डो, अमूर्त आकारों और गतिशील पिण्डों की तरफ ले जाता है। कवि मानव-मन में प्रतिबिम्बित उन तिलस्फी, रहस्यमय, 'कॉस्मिक' आकारों को संचालित करने वाले सूत्र नियमों—और मानव नियति के जटिल सूत्रों—की काव्यात्मकता की ओर आकर्षित होता है। यहाँ यह स्मरण रहे कि कवि की सम्पृक्त का केन्द्र मानव ही है, मानव-निरपेक्ष कोई अमूर्त सिद्धान्त नहीं। पर मानव को भौतिक स्थितियों के घात-प्रतिघात में सन्दर्भ-रहित उत्तरात देखने और उसे तद्गत अंकित करने की अपेक्षा वह उम अन्विति, मानव नियति की उस अपरिहार्यता को ढूँढता है जिसके माध्यम के रूप में मात्र सन्दर्भ-जनित अनुभूतियाँ पर्याप्त नहीं होती। मानव स्थितियों के क्षण-क्षण यथार्थ के प्रत्यक्ष साक्षात्कार में उपजी कविता भी शायद कवि की मानव नियति की अपरिहार्यता का सूत्र ढूँढ पाने की विनयता को मनुष्य नहीं कर पाती। जो सहज भाव-संवेदन द्वारा प्राप्य है वह शायद कवि की कल्पना के उन्मुक्त दिशा-संधान के लिए अपेक्षित विस्तार नहीं दे पाता और कवि के लिए कला-मूजन की कठोर शर्तों के पालन की यथेष्ट चुनौती नहीं जुटा पाता। इसीलिए कल्पना की खिडकी से कवि उन दुर्गम घाटियों खोही, गुफाओं, आदिम प्रपातों, नदियों और अशान्त समुद्रों का आविष्कार करता है जो एव साथ समय की चेतना की काँई से लिपटे अधिक आदिम, कठोर और शाश्वत भी लगते

हैं और वह असम्पृक्त पृष्ठभूमि भी प्रदान करते हैं जहाँ मानव मन की बुनियादी जिज्ञासाओं और अस्तित्ववादी प्रश्नों एवं परिकल्पनाओं से निर्भीक साक्षात्कार किया जा सके। छोटे कैनवस पर यह खिड़की मछलीघर की ओर खुलती है, पर उसके पीछे भी अपरिचित और अमूर्त की उन्ही प्रेरणाओं का निमन्त्रण है।

इस निमन्त्रण को स्वीकार कर लेने के बाद जो मन स्थिति बनती है उसमें उस साक्षात्कार के लिए अपने भावयन्त्र को निरन्तर माजते, निरन्तर तराशते, निरन्तर पारदर्शी करते जाना है और इसके लिए अनुभूतियों के एक निश्चित ताप में अपने को निरन्तर बसते जाना है। ठण्डे काँच की दीवार में एक साथ निर्व्ययक्त तटस्थता और भावयन्त्र की पारदर्शिता—जिससे कवि अपनी जिज्ञासा के केन्द्रों की सत्ता के प्रति अधिक-से अधिक आत्मोय हो सके—दोनों ही गुण हैं। काँच दृश्य के साथ-साथ ताप भी सम्प्रेषित करता है जो शायद अस्तित्ववादी प्रश्नों की निपट निरावरण प्रखरता के अनुकूल नहीं पड़ती, इसलिए दीवार (कवि का भावयन्त्र) ठण्डी है—असम्पृक्त, मर्यादित और किसी भी अतिरेक या विभोर भावाकुलता से रहित। कवि अपने काव्यानुभव को सर्जनात्मक ग्रहणशीलता की जिस भूमि से उठाता है वह मानव-आवगो की परस्पर गुत्यमगुत्यगी से न तो गदली या दलदली है, न अस्पष्ट कुहासाछिन्न। इसीलिए इस सर्जनात्मक ग्रहणशीलता से उपजी भाषा जो स्फटिक की तरह साफ-सफ्पाफ है, उसके अलावा 'कुछ और' लिये हुए होने का भ्रम अपने बारे में नहीं पैदा करती। वह भाषा अपनी प्रकृति में पारदर्शी है, लचीली नहीं। उसका अपना 'डाइनेमिज्म' कोई नहीं है, वह कवि के जादुई स्पर्श से ही झुकाव करती है। वह कवि व्यक्तित्व को बहन करके ही 'जीवित' का आचरण करती है। वह दीवार है और ठण्डी है। काव्य आशयों की परतों को अनजान क्षितिजों का आभास देती हैं, काव्यानुभवों के गोपन कक्ष जो 'कुछ और' का अहसास कराते हैं, अभिव्यक्ति में अपूरण का स्वाद जो माल को छपाने की रुचि पैदा करता है भाषा के पारदर्शी गुण का सहज धर्म है, भाषा की आन्तरिक सर्जनात्मकता का उपक्रम नहीं। भाषा की आन्तरिक सर्जनात्मकता के सदर्म में अवूरु वह है जो टूटकर बनते बनते रह गया हो, गोपन वह है जो शब्दातीत की सम्भावना से स्पष्ट हो, अनजान वह है जिस तब पहुँचने की कोई निश्चित पगडण्डी न हो।

भाषा के इस परिमाजित मयतरूप के रहते जीवन-जगत का वह वास्तविक अगूरान, अंतुआपन, उद्वेग और उफान, मूल्य सदाय की तिनमिलाहट और आत्रोना, एक मानवीय स्थिति और दूसरी मानवीय स्थिति के बीच गलत और सही के सही और गलत का जाने की अनिश्चिताएँ नहीं चल सकती। उस किस्म की भाषा के सदर्म में ये चीजें 'प्रोफेन' हैं, कुछ हद तक अशिष्ट और 'बल्गर' भी। हाइड्र-मांस के मनुष्य के बजाय मनुष्यत्व के बुनियादी तात्त्विक रूपा की ओर बढ़ने वाली भाषा पावनता की भाषा हो जाती है उस सूक्ष्म सौन्दर्य और चिन्तन के रम की भाषा, जो अपनी आँच में झूलसाती नहीं, एत अत्रब शांति, पावनता और परिष्कार प्रदान करती है। ठण्डी दीवार पर होठा की छुआ रंगा हो 'प्लेटानि' सी दर्य है जिसमें मानव स्पृमता की भीतिव गरमाई न

होकर कीमल रूपकात्मकता (नाजुक फूलों, सफेद सीपियों और सदाबहार पतियों जैसी) की धार है जो भावावेग की उत्कटता के स्थान पर मनुलिन भाव-तरंग की 'हॉरमनी' का परिचय देती है। यह 'हॉरमनी' समरमता की 'हॉरमनी' है, इसके बीच कोई अविवेकी उद्दण्ड शरारती स्वर नहीं आ टपकता।

यह आवश्यक नहीं कि इस प्रकार की भाषा के गठन में अमूर्तताएँ भरी हों और उसकी भगिमा सदा से उदात्त या गम्भीर हो। इस भाषा के शब्द-समूहों में, शब्द-सण्डों और शब्द-सधियों में, दरअसल एक सादापन होता है जिसमें एक ओर अपरिचित होकर भी परिचित लगने जैसी आत्मीयता होती है तो दूसरी ओर परिचिन होकर भी अपरिचित लगने जैसी व्यजनात्मक भगिमा—हालाँकि परिचित की बसकर पकड़ रखने और उससे सम्भावना क्षेत्र या अनुसंधान करने जैसी व्याकुलता उसमें नहीं होती। यह सादापन प्रायः आम बोलचाल के शब्दों और वाक्य-संरचना के इस्तेमाल में प्रकट होता है। इससे ऐसा भ्रम पैदा हो सकता है कि यह भाषा आज के समय की बोलती हुई घड़कों के समानान्तर है और आज के जीवन की अन्तर्धारा से उसकी पटरी बँट रही है। पर अधिक गहराई से देखने पर यह भ्रम टूट जाता है क्योंकि इस भ्रम को उस प्रकार की भाषा के सन्दर्भ में पालना उस भाषा की अन्तःप्रवृत्ति और नियति के साथ भी अन्याय करना है।

इतिहास, प्रकृति और दुलोकों की गूढ़ विधायक शक्तियों में मानव-कविता की खोज पावन भाषा के माध्यम से अन्ततः जब 'गुड़ कविता' की खोज में बदल जाती है तब कविता का उद्दिष्ट प्रभाव ऊँचे शिखर की हवा की तरह भाव-चित्त का परिशोधन हो जाता है। यह अवश्य है कि यह निर्मल काँच की तरह पारदर्शक तरल हवा उन्ही लोगों को नसीब होती है जो पहाड़ की कठिन चढ़ाईयाँ चढ़ सकते हों। उस शिखर तक पहुँचने के लिए एक ऊँचे दर्जे का पलायन—कवितालोक में पलायन—एक अनिवार्य शर्त है। वहाँ मन को भक्भोर कर तोड़ देनेवाला वेदना का रूप नहीं मिलेगा बल्कि वेदना को एक मूल्य, एक 'निर्निमेष' दृष्टि प्रदान करने वाला रूप मिलेगा। चाहे कवि ने अपनी यात्रा सामान्य मनुष्यों के बीच से ही शुरू की हो, इस शिखर पर उसकी कविता पाठक को जगत के जजाल-बोध से दूर रखती है और मन के एकान्त में उन आधारभूत खोफनाक प्रश्नों को उकसाती है जिनसे निर्भीक साधारणकार के लिए प्राचीनकाल में ऋषि मुनि पर्वतवास किया करते थे।

अब सवाल यह है कि पर्वत शिखर पर पहुँचकर भी कविता कविता कैसे बनी रह सकती है, दर्शन शास्त्र या अध्यात्म-शास्त्र का कोई मूल क्यों नहीं बन जाती है? 'मछली-घर' कविता में इसका स्पष्ट जवाब नहीं है, पर उसकी आन्तरिक बनावट में उसके सकेत देखे जा सकते हैं। कविता में शुरू से आखिर तक एक नियन्त्रित भाव-संवेग मौजूद है—प्रारम्भिक पक्तियों में ही अपने अनुभव में शरीर होने का आमंत्रण और उस अनुभव में सिर्फ डूब जाने का नहीं, उसमें निहित दृष्टि का अनुसरण करने का आमंत्रण अपने पीछे एक सतत भाव-संवेग लिये हुए है, जो अन्त तक कायम रहता है। अतः कविता केवल

अनुभूति के प्रवाह के सहारे आगे नहीं बढ़ती, न पाठन पर अनुभूति के दबाव की छाप छोड़ने की आतुरता दिवानी है, वह अनुभूति के क्रमिक संचरण को विश्लेषित करती चलती है। उसमें सर्वदित विचार की एक लय है जो क्रमशः रूपवात्मक दृश्यों और गल्प-नाओं को नियोजित करनी जाती है। संपूर्ण कविता के ऊपर भाव सवेग का एक वितान तना हुआ है जो उस विचार को सयत रूप से 'उत्तेजित अवस्था' में रखता है। पावन भाषा की उदात्त मुद्राओं और उसकी सीमाओं के बीच यह उत्तेजना—विचार की भवृत्ति—ही कविता को बचाए रखती है।

एक भाषा होती है जो कवि की 'सीमा' होती है, एक भाषा होती है जो कवि की 'स्थिति' होती है। सीमा तोड़ी या बढ़ायी या बदली जाती है—जा सकती है, 'स्थिति' बस होनी है या नहीं होती है यानी या तो जो 'जीती हुई' होती है या 'मरी हुई' होती है। मछलीघर का कवि 'सीमा' के दायरे में है या 'स्थिति' के दायरे में, यह बताना यहाँ अप्रासंगिक है। हाँ, इस चर्चा के दुरू में रचना प्रक्रिया के सम्बन्ध में 'एकालाप' और 'सलाप' की जो बात उठायी गयी थी उसका थोड़ा विस्तृत निरूपण यहाँ प्रासंगिक होगा, खासकर इसलिए कि मछलीघर कविता के विश्लेषण में इस निरूपण के सचेत छुपे हुए थे और उस विश्लेषण को एक व्यापक सदर्म में देखना यहाँ आवश्यक हो गया है।

नैतिक और विशृंखल युग में कवि-धर्म के प्रति नैतिक संपृक्ति की दृष्टि क्या? शायद इसलिये कि कवि जीवन के प्रत्यक्ष साक्षात्कार में एक ऐसी व्याकुलता का अनुभव करता है जो उसे मानव-जीवन के सतही रूपों से परे मानव-अस्तित्व की बुनियादी दार्तों और चुनौतियों की ओर आकर्षित करती है। शायद यह अपने आप में किसी मूल्य की तलाश है, चाहे इस मूल्य का रूप कुछ भी क्यों न हो। कवि-धर्म में आस्था अपने-आप में एक मूल्य है और नैतिक विशृंखल युग में जिम्मेदारी का बोध भी एक मूल्य ही है। कवि की युग दायित्व के प्रति संपृक्ति निश्चय ही सर्जनात्मकता के मूल आग्रहों के भीतर ही कोई भाँसे रख सकती है। इसी तरह यह नैतिक संपृक्ति जिस प्रकार की सर्जनात्मकता द्वारा अपने को व्यक्त करती है वह भी महत्त्वपूर्ण है—बदलते हुए समय की नब्ज को पकड़नेवाली कविता के सदर्म में तो यह और भी महत्त्वपूर्ण है। क्योंकि नैतिक संपृक्ति अपने-आप में एक आदर्श स्थिति हो सकती है, पर यह संभव है कि बदलते समय के समानांतर चलती टूट टूटकर बनती सर्जनात्मकता के साथ वह न चल पाये। बदलते समय के समानांतर चलती सर्जनात्मकता से भेरा मतलब उस सर्जनात्मकता से है जो वर्तमान की 'स्थिति' और 'सभावना' को काफी दूर तक आगे प्रक्षेपित कर सके। अपनी बात को स्पष्ट करने के लिए कुछ उदाहरण देना जरूरी है।

साही की 'मछलीघर', कुंवरनारायण की 'आरमजयी' और अज्ञेय की 'आँगन के पार द्वार' की कविताएँ और विरोधकर उनकी काव्यकृति 'उत्तर प्रियदर्शी' को लें। इन तीनों ही कवियों में युग जीवन के प्रति नैतिक संपृक्ति का स्वर है। इस नैतिक संपृक्ति को घटाकर यदि कवि और उसके परिवेश के परस्पर सम्बन्ध के धरातल पर लाएँ तो मिलेगा कि यह सम्बन्ध 'एकतरफा' है, यानी वह परिवेश कवि के व्यक्तिगत मन में ही

वेन्द्रित है। व्यक्ति मन के सञ्चार पर ही उम परिवेग का सञ्चार निर्भर है, वही उम निष्पन्नत, परिमीमित और परिभाषित करता है। व्यक्ति-मन चाहे जिग किसी स्रोत या प्रणाली से ऊर्जा पाता हो वह अपनी ऊर्जा से ही परिवेग में अर्थ की सम्भावना विरहित करता है और उसे अपनी ही ऊर्जा से पुष्ट करता है। यह एक तरह से कवि-व्यक्तित्व बनाम परिवेग का मामला हुआ। दृगम गर्जनात्मक प्रक्रिया की क्षमता उस कवि-व्यक्तित्व को निरन्तर पुष्ट और संस्थापित करते जाने की क्षमता में आँधी जाती है। कवि की दृष्टि जितनी ही उदार, व्यापक, उच्च होगी, परिवेग को अर्थ देने की प्रक्रिया में कविता उतनी ही उदार, व्यापक, उच्च भाव-भूमि पर प्रतिष्ठित होने के लिए बढ़ेगी। यह 'एतत्तरफा' सर्जनात्मकता है। इस 'एतत्तरफा' सर्जनात्मकता में कवि-व्यक्तित्व के 'सत्त्व' होने के बाद ही कविता चुनती है, जबकि इसके विरसीत 'दोतरफा' सर्जनात्मकता में—जिसमें कवि और परिवेग का सम्बन्ध समान घरातल पर एक-दूसरे के लिए एक आवरत तनावपूर्ण चुनौती के रूप में होता है—कविता 'सत्त्व' होने के साथ कवि सत्त्व होता है। 'एतत्तरफा' सर्जनात्मकता में कविता दृगीनिये एकात्मक म संप्रेषित होती है और अस्थायी होती है, क्योंकि सत्त्व की स्थिति में सम्बन्धा में निरन्तर एक बदलाव और तज्जनित तनाव होता है जो टूट-टूटकर बनता और बन-बनकर टूटना पसता है। इसलिए 'दोतरफा' सर्जनात्मकता का आदर्श महान, या यदि पहले के शब्द इस्तेमाल करें तो, उदार, व्यापक, उच्च नहीं होता, वरन् वह होता है जो उनके बिना भी कविता को साध्य करता सके।

साही, कुँवर नारायण और अज्ञेय की उत्पन्नित कृतियों में 'एतत्तरफा' सर्जनात्मकता है, इसीलिए वे एकात्मक म व्यक्त हो पाती हैं जो अपने प्रभाव में या तो आपको ऊँचाई पर ले जाकर परिशोधित करती हैं या फिर विरक्त करती हैं। साही की नैतिक संपुक्ति की सर्जनात्मकता उर्ह चुनौती तथा विचित्र अतिमानवीय परिदृश्यों में ले जाती है, कुँवर नारायण मृत्यु और जीवन के प्रश्नों की अर्थवत्ता की परीक्षा उपनिषत्कालीन नबिवेता के मानस-लोक में करते हैं, अज्ञेय 'आगन के पार द्वार' में आत्मा के रहस लोक और 'उत्तर प्रियदर्शी' में ऐतिहासिक विवदती के नरक में 'कृष्णा प्रभामय' का पावन आलोक देखते हैं। इस प्रकार मानव-निमित्त के आधारभूत प्रश्नों को वे एक ऐसा कालातीत नैरन्तर्य प्रदान कर देते हैं जिसमें उन प्रश्नों की सारसालिक साध्यवत्ता का मदर्भ सुप्त हो जाता है और एक तरह में वे प्रश्न जिस मदर्भ और जिस भूमि में उठने चाहिए और जिस सन्दर्भ और भूमि में उनका मामला किया जाना चाहिए वह न होकर एक 'नो मैंग्स लैण्ड' में उठने वाले प्रश्न हो जाते हैं, अर्थात् वे सनातन शाश्वत प्रश्न बन जाते हैं। और शाश्वत प्रश्नों के उत्तर के लिए कोई निजी सन्दर्भ, कोई यथार्थ भूमि, कोई जीवित परि-प्रवेस जरूरी नहीं होता। यह बात दूसरी है कि कवि केवल प्रश्न ही उठाकर रह जाय। साही और कुँवर नारायण ने सिर्फ प्रश्न उठाये हैं, अज्ञेय ने उत्तर भी दे डाले हैं। मुख्य बात यह है कि इन कृतियों में सर्जनात्मकता का स्तर या तो प्रश्नों के एकात्मकता का है या फिर प्रश्नों और उत्तरों के एकात्मकता का। इनमें अनुभूति का 'अपनापन' है, अनुभूति का

'दूसरापन' नहीं। इनकी सर्जनात्मकता की गति को इस रूप में रखा जा सकता है कविता—'सुद्ध' कविता—'महान्', (या उदार, व्यापक, उच्च) कविता, क्योंकि इसमें कवि का रूपान्तरण होता जाता है। जबकि 'दोतरफा' सर्जनात्मकता के कवि की गति यो होगी। कविता—कविता—कविता, क्योंकि इसमें कविता का नया जन्म होता जाता है। नैतिक संपूजित की दृष्टि से 'दोतरफा' सर्जनात्मकता के कवि के रूप में रघुवीर सहाय की कविताएँ दृष्टव्य हैं। इनकी नैतिक संपूजित में कवि स्वयं परिवेश के बीच वेन्द्रित होता है और उस परिवेश को सम्प्रेषित करने में ही अपन व्यक्तित्व-मन का आविष्कार करता है। उनका कवि अपने को 'सक्रिय' रखने के लिए अपने परिवेश को 'सक्रिय' रखता है, यह दूसरी बात है कि जिस औजार से परिवेश और अपन को भी सक्रिय रखना है इसका निर्णय स्वयं कवि का विवेक करता है। पर हर हानत में वह परिवेश पर या परिवेश उस पर हावी नहीं होता। रघुवीर सहाय अपनी नैतिक संपूजित में खुद को और अपने परिवेश को सक्रिय रखने का औजार राजनीति को मानते हैं। यदि केवल औजार से सक्रिय बनान-होन को लिया जाय तो विपिनकुमार अग्रवाल की कविताएँ भी उसी 'दोतरफा' सर्जनात्मकता का परिचय देती हैं। लेकिन इसका विवेचन एक अलग ही प्रसंग है।

[१९६६]

डबडवाई आन्तरिकता

“बाह्य परिस्थितियों को बदलने से ही काम नहीं चल सकता, आदमी को भीतर से ही बदलना पड़ेगा” नया संवेरा आ रहा है, नयी रोशनी आवेगी, नयी जिन्दगी आवेगी, उसे कोई रोक नहीं सकता” निश्चय ही। लेकिन उसका आधार इंसानियत पर होगा, करुणा और संवेदना पर होगा।”

ये पक्तियाँ यद्यपि सर्वेश्वरदयाल सक्सेना के लघु-उपन्यास 'सोया हुआ जल' में आती हैं जो सर्वप्रथम १९५५ में प्रकाशित हुआ था, पर उनके काव्य व्यक्तित्व के निर्मायक तत्वों की छानबीन करने में, तथा उनकी विशिष्ट रचना स्थिति का मूल्यांकन प्रस्तुत करने में भी, इनका उपयोग बेसुतर होकर किया जा सकता है। क्योंकि 'बाठ की घटियाँ' से 'बाँस का पुल' तक की यात्रा में ऊपर की पक्तियों में निहित कवि का मूल विश्वास कभी निस्संकोच आग्रह बनकर, कभी विवश मोह बनकर बराबर ध्वनित होता रहा है। यात्रा के जिन पड़ावों पर उसका मोहमग्न ध्वस्त हुआ है और जहाँ वह फिर-फिर लौट आने को विवश अनुभव करता है, वे भी उस मूल विश्वास के परिप्रेक्ष्य में ही भोगे हुए व्यंग की मार्मिक भंगिमा ग्रहण कर सके हैं। अन्तर केवल इतना हुआ है कि पहले की सी दो टूक विज्ञप्ति दे सकने की स्फूर्ति अब एक वातर प्रतीक्षा में बदल गयी है अथवा मौन में सिमट गयी है। पर इस पर हम आगे विचार करेंगे।

सर्वेश्वर की काव्य-प्रतिभा जिन स्रोतों से परिचालित होती है उनमें 'आन्तरिकता' के प्रति बिना शर्त विश्वास एक केन्द्रीय धरातल पर प्रतिष्ठित है, और इसका एक ऐतिहासिक सदर्भ भी है जिसकी ओर पुनर्दृष्टिपात कर लेना यहाँ गैरमुनासिब न होगा। नयी कविता के पहले साहित्य चेतना का नियमन अवसर उन मूल्यों एवं वस्तुओं के आधार पर होता था जिनका मनुष्य इकाई के रूप में व्यक्ति की आन्तरिकता—प्रचलित शब्दावली में कहे तो स्वानुभूति—से कोई सीधा सम्बन्ध नहीं होता था, बल्कि जितने ही अंश में वह सम्बन्ध दूरतर और परोक्ष होता था उतना ही काव्य को यथार्थ का प्रतिनिधि माना जाता था। इस दृष्टिकोण ने छायावाद और प्रगतिवाद के दो मूल्य-स्तरो पर जिस रुढ़ि एवं हठधर्मिता का रूप अखितपार कर लिया और उससे काव्य मूल्यों की जो हानि हुई उसके विपरीत वह बिल्कुल उल्टा दृष्टिकोण विकसित हुआ, जिसने सुद्ध प्रतिप्रिया का फेन निघर जाने के बाद नयी कविता के आन्दोलन का रूप ग्रहण किया। नयी कविता ने अपने उन्मेषकाल में—जिसका एक छोर प्रयोगवाद से जुड़ा हुआ था—न केवल उस

आरोपित बाह्यलोक को नहीं माना वरन् स्वतन्त्र सर्जनात्मक प्रक्रिया के महत्त्व को प्रतिपादित कर एक अपना अन्तर्लोक भी रचा और मनुष्य को उस लोक के केन्द्र में प्रतिष्ठित किया। ध्यान देने की बात है कि बाह्यलोक का विरोध कर नया अन्तर्लोक रचन का काम छायावाद ने भी किया था, जैसा कि अन्तर्लोक का विरोध कर बाह्यलोक को प्रतिस्थापित करने का काम प्रगतिवाद ने किया। परन्तु छायावाद का विद्रोह किसी नवीन मानव-सम्बन्ध स्थापन की प्रेरणावश नहीं हुआ था, इसीलिए वह मुख्यतः अमूर्त विचारों एवं प्रत्ययों का काव्य बन कर रह गया। यदि सर्वेश्वर की काव्य-पीढी में छायावादी तत्वों से तारतम्य और विरोध ढूँढना हो तो इस अन्तर को दृष्टि में रखना जरूरी होगा। इस काव्य-पीढी के सामने बाह्यलोक और अन्तर्लोक प्रत्यक्ष विद्यमान थे और उसकी समस्या उनमें एक सार्यक सन्तुलन की खोज की थी। अज्ञेय ने दूसरा सप्तक में 'तथ्य' और 'सत्य' अथवा 'वस्तु सत्य' और 'कवि सत्य' के जिस फर्क पर जोर दिया है, गौर करें तो उसकी पृष्ठभूमि में उस समय की हवा में साथ साथ तैरते उन दोनों लोकों की ही टकराहट सुनने को मिलेगी। सर्वेश्वर की आदमी को भीतर से बदलन की बात को भी उसी सिलसिले की अगली कड़ी के रूप में देखा जा सकता है।

अज्ञेय और सर्वेश्वर की तुलना यहाँ मेरा उद्देश्य नहीं है, पर कम से कम आन्तरिकता के प्रति उनकी इस समान मूलदृष्टि एवं विश्वास की तुलना से 'बाँस का पुल' के कवि को समझने में कुछ मदद मिल सकती है। अज्ञेय ने जब एक बार यह विवेक कर लिया कि क्या 'तथ्य' है और क्या 'सत्य', तब उनके सामने कोई उलझन नहीं रह जाती। उसके बाद से उनका काम रह जाता है कि अपने उस 'काव्य-सत्य' में गहराई के अधिक से अधिक प्रायाम भरें या उस उच्चतम शिखर तक ले जायें। उनका निर्मम काव्य-संयम और उदात्त अभिव्यंजना शक्ति न सिर्फ उस उलझन के अस्तित्व का ही निराकरण कर देती है वरन् वह उसका कारण भी है। युग सत्य को कवि सत्य के माध्यम से उपलब्ध करने के प्रयास में अज्ञेय की सफलता असफलता का आकलन यहाँ समीचीन नहीं, पर इस दृष्टिकोण की अपर्याप्तता सर्वेश्वर की काव्य-मवेदना को अवश्य रेखांकित करती है। सर्वेश्वर यह कहते जरूर हैं कि मनुष्य की आन्तरिकता ही मूल्य रचना का आधार है, युग सद्म में वही उसका एकमात्र सच्चा एवं प्रामाणिक पक्ष है, किन्तु उनकी कविताएँ हमें यह भी बराबर महसूस कराती हैं कि वे इस दृष्टिकोण से अपने महत्त्वाकांक्षी काव्य-व्यक्तित्व की सम्पूर्ण सगति नहीं बिठा पाते। अन्दरूनी सच्चाई से बाहर उससे तटस्थ निरपेक्ष भी एक सच्चाई है, जो है, और जिसे एकमेव कवि की निपट असहायता की प्रतीति ही झेलने योग्य बना सकती है। दृष्टि के किसी ताम कोण से उसे अनुभूति में पचा ले जाने की सामर्थ्य नहीं। सर्वेश्वर के लिए वे दो लोक दो स्वतन्त्र इकाइयाँ न होकर एक ही इकाई की दो तट्टे हैं; उनके अन्तर्लोक में भी उनका बाह्यलोक प्रतिबिम्बित होता रहता है, एक स्तर पर तो उस बाह्यलोक के फौलाद का अन्तर्लोक के सामने मौजूद रहना उसके अस्तित्व के लिए ही जरूरी हो जाता है। सर्वेश्वर आन्तरिकता की ही कसौटी पर बाह्य से तदाकार होते हैं, पर साथ ही उस अन्तः प्रदेश के बाह्य से निर-

कवि अस्तित्व के निपट अकेलेपन की स्थिति में 'हवा की मार से चीखड़ा हुए निस्तेज फीके भङ्गे' सा अपन को अनावृत्त बगाना खड़ा पाता है—'यह वह दुनिया नहीं है जहाँ मेरे पूर्वज रहते थे / या जहाँ रहने के लिए मैं पैदा हुआ हूँ।' 'बभी बभी लगता है' अपने उस उत्तरदायित्व में ऊपर उठकर उस दर्द को पी जाने की इस धैर्य अनुभूति के क्षण से सर्वेश्वर जब वापस लौटते हैं जो उस उत्तरदायित्व का बोध उनकी रागात्मक तन्त्री को और भी भनभनाने लगता है। वे 'बाहर' की रिक्तता को अपने अन्दर वे 'रस' से पूरना चाहते हैं। शायद इसी तरह वे उस उत्तरदायित्व का निर्वाह कर सकते हैं।

किन्तु बाहर की खोलल को भीतर के रस से पूरने का काम दिनोदिन मुश्किल होता जाता है—जिसमें जितना ही रस होता है, वह उतना ही निःशब्द टूटता है। अतः ऐसा कर पाने के विश्वास के खण्डित हो जाने पर कवि 'होठ काट कर रह जाता' है। 'बाँस का पुल की अधिमख्य कविताओं में सर्वेश्वर की राग तन्त्री से फूटने वाली झनकार विवशता और असफल प्रतीक्षा की झनकार बन जाती है। वे स्वीकार करते हैं कि उनके लिए 'यात्रा ! अत्र धर्म नहीं विद्यमान है।' यह विवशता सर्वेश्वर की कविताओं में मुद्रा बन कर नहीं प्रकट हुई है, उसे वे एक निष्ठा की तरह जीते-मे लगते हैं। विवशता की यह निष्ठा ही उन्हें व्यापक मानव मर्म से जोड़ती है, और यही इनके वाच्य स्वर की आरम्भीयता का भी कारण है। सम्भवतः इस ऋजुताशील आरम्भीयता के कारण ही सर्वेश्वर की कविताओं में कहीं भी कुछ ऐसा ठोस वैचारिक तत्त्व नहीं होता जिसे पकड़ कर सीधे कवि के व्यक्तित्व को स्थानबद्ध किया जा सके। कवि अपनी कविताओं में एक खुशबू की तरह बसा हुआ लगता है। सर्वेश्वर के सामान्य पाठकों को उनकी यह चीज ही सबसे अधिक आकर्षित करती है।

पर काव्यानुभूति की इस ऋजुता में कहीं कहीं अनुभूति का सौन्दर्यात्मक पक्ष भी पीछे छूट जाता है। ऐसी कविता—जिसे उदाहरणस्वरूप प्रस्तुत काव्य-संग्रह की कम से कम एक कविता 'ओ युद्ध भूमि में लड़ने वाले सैनिकों का नाम लिया जा सकता है—मानो कविता होने की सीमा को भी अतिशयान्त कर देने को उत्सुक दिखाई देती है। सर्वेश्वर अपनी अभिव्यक्ति में अपने अनुभूत युगबोध का जटिल रूप-विधान नहीं करते, सम्भवतः उमसे कतराते भी हैं। इसके विपरीत उनमें यह चेष्टा (उनकी सहज जीवन मूल्यों-मुखी ऋजुता के आप्रह्वय ही) अवश्य दिखाई देती है कि वे अपनी बात का सीधा मर्म जगाने के लिए कविता पर से 'कविता' का मुसौटा भी उतार दें।

एक दूसरे स्तर पर सक्रिय सौन्दर्यबोध की कमी उन कविताओं में भी दिखाई देती है जो महज प्रकृति के दृश्य रचा को ही उभारती हैं। उदाहरण के लिए संग्रह की 'सूरज नट', 'माँक एक चित्र', 'दस्तकारी की दुकान', 'जाड़े की धूप', 'आये महत बसन्त' आदि कविताओं को लिया जा सकता है जो चित्रात्मक वर्णन शिल्प, घन रंग-संयोजन और मजबूत हुई अभिव्यक्ति की दृष्टि से पूर्ण होते हुए भी किसी सक्रिय सौन्दर्य बोध का पक्ष नहीं उद्घाटित करती। प्रकृति सम्बन्धी कुछ ऐसी भी कविताएँ हैं जिनमें कवि द्वारा अपनी आन्तरिक रिक्तता को बाहर की मनोरम दृश्य रागात्मकता में निर्यात देने की

मन स्थिति के अकन की चेष्टा है। पर इस चेष्टा में भी वह हमेशा सफल नहीं होता स्मृति की सूखी डाल रह-रह कर हिन जाती है।

सर्वेश्वर की प्रतिभा प्रश्नमुखी है, यद्यपि यह सही है कि मोह और विवशता की मन स्थितियों से उबर कर वे किसी त्रिप्यात्मक जीवन बोध के स्तर पर आघात नहीं करते। वे अपनी काव्य-चेतना के जिस सधि-बिन्दु पर है वहाँ मानो आकर परस्पर मिलती हुई उनके बाह्यलोक तथा अन्तर्लोक की दो धाराएँ अपनी चरम उपलब्धि प्राप्त कर चुकी हैं, इसलिए उनका प्रश्न जो आह्वान बनकर व्यक्त हुआ है ('निडर आगे बढ़ो—/तुम्हारी राह में यह एक छोटा सा बाँस का पुल है) उनके काव्य स्वर की ध्वनि में एक फीकी लालसा बनकर रह गया है—

अब मैं कुछ कहना नहीं चाहता,
सुनना चाहता हूँ
एक समर्थ सच्ची आवाज़
जो बही हो।

'अत में'

सर्वेश्वर अपनी सघर्षशील काव्य पीढी की विरासत के समर्थ और सच्चे कवि हैं। उन्होंने अपनी पीढी की विसर्गतियों और व्यग्य स्थितियों को काव्य के स्तर पर सबसे अधिक जानकर, सम्पृक्त और आत्मीय रूप में पहचाना है पर उनकी काव्य प्रक्रिया अनुभूतिगत परिवेश की जिन वैयक्तिक मजबूरियाँ तथा भावबोध के जिन विशिष्ट सबदनों से परिचालित होती है उन्होंने उनकी दृष्टि के आगे एक ऐसा बन्धन लगा रखा है जो उन्हें कविता के तटस्थ एवं निर्वैयक्तिक भावबोध की आधुनिकता के साथ साथ आगे जाने नहीं देता। उनमें अपन बन्धनों को तोड़ने की कामना जरूर है पर यह कामना उनमें या तो एक भावुक आवेश पैदा करके रह जाती है या फिर प्रतीक्षा के अन्धकार में डूब जाती है। परिणामतः जिस बाह्यलोक और अन्तर्लोक की परस्पर टकराहट से उद्भूत रचनात्मक प्रश्नशीलता के उद्रेक से सर्वेश्वर की कविताएँ शुरू होती हैं वही पर वे समाप्त भी हो जाती है। सर्वेश्वर की विफलता उनकी पीढी की विफलता है और उनकी उपलब्धि उनके व्यक्तित्व की उपलब्धि, जो नयी कविता की भी उपलब्धि है। 'बाँस का पुल' उनकी और नयी कविता की उन्हा उपलब्धियों का सूचक है, आगे की सम्भावनाओं का संकेत चाहे वह न भी हो।

(१९६४)

००

००

००

'एक सूनी नाव' की बगिनाएँ सर्वेश्वर की काव्य संवेदना के विस्तार की कविताएँ नहीं हैं, न ही वे नयी कविता की संवेदना के विस्तार की कविताएँ हैं। वे सर्वेश्वर के काव्य स्वर की ध्वनि की कविताएँ हैं। और यह विल्कुल अजब नहीं कि इस बात का सबसे अधिक अहमास स्वयं कवि को ही है, क्योंकि 'एक सूनी नाव' की कविताएँ मूलतः इस्तिवट पर चलने वाले एक ईमानदार आदमी की कविताएँ हैं।

लेकिन कवि मे यह ध्यान क्यों है ? कवि के पिछले काव्य-संग्रह (बाँस का पुल) की कविताओं को याद कर हम संग्रह की कविताएँ पढ़ते समय इस प्रश्न का उत्तर किसी भी जागृत पाठक को मिल जायेगा । नहीं तो स्पष्ट रूप से स्वयं कवि ने ही लिखा है :

अपने को दोहराते-दोहराते
अब मैं थर गया हूँ
.....

जिसको आना हो आये
जाता हूँ मैं

यह मात्र काव्य-उक्ति नहीं है, बल्कि इस बचन में कवि की अनुभूति की पूरी सच्चाई व्यक्त हुई है । उम 'दुहराव' की अनुभूति की सच्चाई का इससे बढ़कर सबूत और क्या होगा कि कुछ इमी आशय की कविताएँ अनुभूति की पूरी सच्चाई के साथ 'बाँस का पुल' में भी व्यक्त की गई थी

अब मैं कुछ कहना नहीं चाहता
सुनना चाहता हूँ
एक समर्थ सच्ची आवाज ..

यहाँ फर्क सिर्फ यह है कि 'बाँस का पुल' में यह ध्यान कवि को यात्रा के अन्त में महसूस हुई थी और 'एक सूनी नाव' में यह ध्यान कमोवेश शुरू से ही मौजूद है और संग्रह के अन्त तक पहुँचते पहुँचते अन्तिम कविता में घटे वेग से अपने ऊपर फेंकी गयी तोहमत की तरह व्यक्त हो गयी है ।

इस तरह एक बात स्पष्ट है कि 'एक सूनी नाव' की कविताओं के कवि को अधिक नजदीक में मगभने के लिए 'बाँस का पुल' की कविताओं में बार बार जाना पड़ेगा, दर-असल अनेक स्तरों पर दोनों के बीच एक समान पथ जाता है जिधर से होकर कवि गुजरा है । यह अप्रासंगिक नहीं कि 'बाँस का पुल' की शुरुआत 'यात्रा अब धर्म नहीं, विषयता है' के आरम्भ स्वीकार से होती है और 'एक सूनी नाव' की पहली कविता इस बोध को रेखांकित करती हुई समाप्त होती है कि 'अक्सर एक व्यथा यात्रा बन जाती है ।' इसके अलावा स्थूल रूप से लें तो काव्य विषय, चित्र बिम्ब और प्रतीक तथा बहुत कुछ भाषा के मामले में भी दोनों संग्रहों में बहुत सी समानताएँ हैं । और तो और 'एक सूनी नाव' की कई कविताओं में 'बाँस का पुल' की कविताओं की अनुगूँज, स्वर का खास लहजा और भाव-संगीत भी सुनाई पड़ जाता है । जैसा कि ऊपर संकेत किया गया, सिर्फ एक चीज दोनों संग्रहों को अलग करती है—अनुभूति की तीव्रता । दोनों में अनुभूति का प्रकृतियुक्त स्तर समान होते हुए भी 'एक सूनी नाव' में उसकी विशिष्टता खो गयी है, क्योंकि उसमें 'बाँस का पुल' की तीव्रता नहीं रही । अनुभूति की इस तीव्रता, दूसरे शब्दों में अनुभूति की विशिष्टता, का न होना ही वह ध्यान है जिसे पाठक के साथ-साथ खुद कवि भी महसूस करता है ।

इस ध्यान का उत्स सर्वेश्वर के कवि-व्यक्तित्व की उम प्रकृति में निहित है जिसमें न सिर्फ कोई तारिकक परिवर्तन घटित नहीं हुआ, बरन् जो किसी भी परिवर्तन को चुनौती देकर ही खड़ा रह सकता है। 'एव सूनी नाव' के पल्लेप पर छपी इन पवित्रियों पर गौर बीजिये जहाँ 'बांस का पुल' के विम्ब (विम्ब या प्रतीक ?) की व्याख्या करते हुए कहा गया है कि बांस का पुल 'लक्ष्मीला, शैबल नमन शील नहीं होता बल्कि (उमका गुण) ... त होकर भी फिर जिना विवृति के अपने स्थान पर लौट आना है।'

अतः यह कहा जा सकता है कि कवि की ध्यान एक जगह सतत खड़े रहने से उपजी ध्यान है। आश्चर्य यहाँ उस ध्यान के होने में नहीं है, बल्कि इसमें है कि क्यों कवि 'विकृत' हो जाने के भय से जीवन की कर्ममय संपृक्ति की बाह्य दृष्टि का निषेध कर खुद ही अपनी यात्रा का मार्ग वन्द कर देता है।

लेकिन इस पहलू के विस्तार में जाने से पहले उस जमीन का विश्लेषण कर लेना आवश्यक है जिम पर कवि खड़ा है। 'बांस का पुल' के विवेचन सदर्भ में कुछ बातों पर विचार किया गया है। यहाँ मैं कवि की सर्जनात्मकता के मूल प्रेरक तत्व, उसके आत्म-सर्प को ही, प्रस्तुत शब्द-समूह के परिप्रेक्ष्य में फिर से उठाऊँगा।

सर्वेश्वर का आत्मसर्प मनुष्य-जीवन के 'भीतर' की 'सच्चाई और 'बाहर' की सच्चाई को लेकर है। कवि एक के लिए दूसरे का परित्याग नहीं कर पाता बरन् दोनों को परस्पर टकराहट को भोगता है। इस टकराहट में वह मानव अनुभूतियों की उन प्राइसिंसों का माधाकार करता है जिनकी व्याप्ति आज के विनयग्रस्त मानव-मूल्यों और जीवन के बटु विद्रूपों तक है। यहाँ यह समझ लेना भूत होगी कि सर्वेश्वर की बेधनी 'भीतर' और 'बाहर' की उस टकराहट के बीच कोई अपूर्ण सामंजस्य स्थापित करने की—उन्हें किसी एक तीसरे सत्य में सघटित करने की है। इससे विपरीत 'बाहर' और 'भीतर' का आपस में निरन्तर तनावपूर्ण सह-सम्बन्ध बनाये रखना कवि को अपने 'जीवित' होने को महसूस करने के लिए आवश्यक प्रतीत होता है। यह उमकी सवेदना को पैना और धारदार बनाने के साथ-साथ उसे 'यात्रा' का—मानव सत्यो की प्रतीति के अन्तराल में चलते रहने का—भी बोध देता है। इस तनावपूर्ण सह-सम्बन्ध की आग को सर्वेश्वर अपने भाव सवेगों की आहुति देकर जीवित रखते हैं, इसीलिए वे उस तनाव को 'प्रबल आवेग' से महसूस करते हैं और हमेशा उस 'हरहराते निर्मल, निर्द्वन्द्व प्रवाह' की कामना करते हैं जो उन्हें बहा ले जाय और चूर कर दे। वस्तुतः उस तनाव को अधुण रूप से महसूस करते रहना कवि के लिए एक आस्था का दर्जा रखता है। इसीलिए जब कभी 'बाहर' और 'भीतर' के तनावपूर्ण सह-सम्बन्ध की चेतना को कवि अपनी अनुभूति में एक चुभते हुए काँटे की तरह बनाये रखने में असमर्थ हो जाता है, तब उसे लगता है कि वह अपने कवि-धर्म से चूक गया है, अपने आप से निर्वासित स्वयं के लिए पराया हो गया है जिससे उसकी परछाई तक घुणा करने की हकदार हो जाती है।

भाव सवेगों के कवि सर्वेश्वर की यह शक्ति ही मानी जायगी कि अपनी वाच्य-यात्रा के आरम्भ से लगभग अब तक वे बाहर-भीतर के उस तनावपूर्ण सह-सम्बन्ध को

अपनी अनुभूतियों में बराबर जिलाते आये हैं और नयी कविता से आज की कविता के क्रमशः अलग होते हुए भावबोध व वृत्त से निरंतर छूटते जाकर भी आज के जीवन बोध के मूल में निहित व्यापक सज्जनात्मक वैचरणी और असतोष से जुड़े रह सके हैं। किन्तु 'बाँस का पुल' के अन्त तक पहुँचकर कवि को यह भी लगने लगा कि केवल 'संपूर्ण आवेगों' की ही शक्ति पर बाहर-भीतर के अन्तर्द्वन्द्व का यह नाजुक सन्तुलन तेजी से बदलते हुए समय-परिदृश्य में अधिव देर तक कायम नहीं रह सकेगा। सर्वेश्वर उस तनाव को किसी अमूर्त जीवन-दर्शन में अतिश्रमित नहीं कर सके तो इसकी वजह यह है कि उसके लिए जिस सजग बौद्धिक आधार की आवश्यकता होती है, वह उनमें नहीं है। दूसरे, जैसा कि पहले कहा गया, उस तनाव को कायम रखने के सिवा किसी समाधान या अन्वेपित सत्य की तरफ बढ़ना रवि का अभीष्ट भी नहीं है। यह आवश्यक नहीं कि कवि किसी समाधान अथवा अन्वेपित सत्य की ओर बढ़े ही, पर सर्वेश्वर के कवि व्यक्तित्व की ट्रेजेडी यह है कि वे उस तनाव को सिर्फ और सिर्फ भाव-सवेगों के धरातल पर ही बनाये रखना चाहते हैं। उनकी काव्य दृष्टि उन तनावों के अधिक जटिल और गहन नैतिक रूपों तक नहीं जाती। दरअसल वे कोई बड़ा जोखिम उठाना नहीं चाहते, अपने को नैतिक रूप से किसी अराजक स्थिति में डालना नहीं चाहते। अफसोस तो यह है कि जोखिम से बचने की प्रक्रिया में वे अपने कवि कर्म की बुनियादी जमीन—बाहर-भीतर के तनावपूर्ण सह-सम्बन्ध की चेतना को भाव-सवेगों की लौ से दीप्त रखने की प्रक्रिया—पर भी हमेशा की तरह मजबूती और आरथा से टिके नहीं रह सके हैं। 'एक सूनी नाव' की कविताएँ इसे बखूबी स्पष्ट कर देती हैं।

इस सग्रह की कविताएँ पढ़कर दो बातें सामने आती हैं—एक तो इस सग्रह में प्रेमपरक कविताओं की संख्या सबसे ज्यादा है, दूसरे इसमें बाहर-भीतर की टकराहट का वैसा सीधा और प्रखर साक्षात्कार नहीं है जैसा हमें 'बाँस का पुल' में मिलता है। प्रेम का विषय कवि के लिए अधिनादा में टकराहट के दश से पलायन कर स्मृति के अन्तरग क्षेत्र में जाने की सुविधा प्रदान करता है। इस पलायन का एक विषय प्रकृति भी है, पर सर्वेश्वर की कविताओं में अक्सर प्रेम और प्रकृति एक-दूसरे में घुलमिल कर आते हैं। लेकिन 'बाँस का पुल' की प्रेमपरक कविताओं की पृष्ठभूमि में उस तनाव की अनुगूँज बराबर सुनाई पड़ती है—कवि सम्प्रेषण और प्रेम-विस्मृति के क्षण में भी अपने अन्तर-द्वन्द्व को छिपा नहीं पाता—और इसी कारण उन कविताओं का स्वर अधिक गहरा और तीखा है और मार्मिक वर्णा की एक सूझ लकीर उनमें शुरू से आखिर तक दौड़ती है। अतः उनकी अभिव्यक्ति में एक ऐसा सफ़िल्ट कसाव है जो खूब तीखकर छोड़े गये तीर की तरह अपने निशाने पर अचूक बैठता है। 'एक सूनी नाव' की प्रेमपरक कविताएँ उन तनाव की छाया से मुक्त हैं, पर उनमें पूर्ण तन्मयता भी नहीं है। स्मृति के क्षणों में पहले वाली डुबान, डूबकर उबरने की तड़फड़ाहट और उनके छूटते जाने की गतिजनित तीव्रता नहीं रही, बल्कि अब स्मृतियों को मस्तिष्क में समझने के मिनिमिज्म का भाव भी आ गया है। असल में ये कविताएँ प्रेम की कविताएँ न होकर प्रेम की प्रतिध्वनि की कविताएँ

हैं। प्रकृति का रूप भी इनमें काफी हद तक पालतू हो गया है। सर्वेश्वर अपनी अभिव्यक्ति के बहुत से औजार प्रकृति से ही जुटाते हैं, पर बार-बार के इन्नेमाल में ये औजार अब भोथरे हो गये हैं और सधे उपयोग के बावजूद मा पर मर्म की कोई राख नहीं पैदा कर पाते। इनके अलावा 'एन सूनी नाब' की कुछ कविताओं में, जिनमें अपेक्षाकृत जटिल नगरबोध-जनित काव्य-मवेदना का अरुण रिपा गया है, प्रकृति से लिये गये अभिव्यक्ति के इन औजारों का उपयोग बबकाना लगता है। 'चांद जब मे पडा हुआ', 'गूरज को गिलहरी पेड पर बैठी खाती है', 'दुनिया मटर का दाना', 'दृष्टि बनटोप सा लगती है', 'सामोसी बपडे पहनाती है', 'नीला जीपिया पहने चांद', 'बादला का सुयन्ना पहने भविष्य', 'किरनो के छाते लिये बूँद', बर्फ के मोजे पहने प्यार' आदि (ये उदाहरण सग्रह के शुरु की केवल दो कविताओं से हैं) तथा और भी इसी तरह के प्रयोग गाँव और बस्के के भावबोध वाली कविताओं के साथ तो खप सकते हैं पर शहर के बयस और जटिल भावबोध वाली कविताओं में ऐसे प्रयोग बदमजबूती ही पैदा करते हैं। फिर कवि ने इस तीसरे सग्रह में भी इन प्रयोगों को दोहराया—जोकि रचनात्मक अन्वेषण के जोखिमपूर्ण काम के स्थान पर रचनात्मक सुविधा को पकडे रहने की वृत्ति से उपज हैं—इसी बात की पुष्टि होती है कि कवि एक बिन्दु पर टहर गया है। उगके स्तर में यह पहले वाली लडखडाहट नहीं रही जो रचनात्मक द्वन्द्व की तीव्रता का परिचय देती थी, बल्कि एक निश्चितता आ गयी है, अभिव्यक्ति का एक सघापन जो उन्ही उन्हीं औजारों के बार-बार प्रयोग करने के अभ्यास से आता है।

नये औजारों की तलाश रचनात्मक स्तर पर मानव-अनुभूतियों की नयी प्राप्ति के साक्षात्कार में होती है और यवान के जिस मूड में कवि इस सग्रह की कविताओं में पहुँच चुका है, उगमें वह किसी नयी क्राइसिस में पडना नहीं चाहता। कवि की रचनात्मक चेतना में वह बाहर-भीतर का मघर्ष समाप्त नहीं हो गया है, पर वे अब एक-दूसरे के प्रति तीव्रता से प्रतिक्रिया नहीं करते। कभी-कभी तो यह भी लगता है कि उनके आपसी सम्बन्धों में उदासीनता का तत्व भी आ गया है। न सिर्फ यह, बल्कि कवि में उनकी द्वन्दात्मक स्थिति की रचनात्मक अर्थवानता के प्रति एक अनिश्चय और सन्देह का भाव भी विकसित होता दिखाई पडने लगा है। सर्वेश्वर जब यह कहते हैं कि

भेद कठिन कुट्टिम छत

टपकी एक बूँद

इस घोर दृष्टि से

पूर्ण पृथक् हो

..... ..

वह मेरी है

मैं उसका हूँ

बाहर का विशाल जल प्लावन सदा पराया ।

'एक बूँद'

श्रौसत भारतीयता का कवि

('दिगन्त' पढ़ने के बाद एक प्रतिक्रिया)

चाह जिस भी नजर से दएँ घूम फिरकर एक ही बात मन में आती है कि त्रिलोचन की कविता एक ठोठ भारतीय जन की कविता है। इस अहसास के साथ ही कही यह प्रश्न भी मन में अकुरित होता है कि यह भारतीय जन कैसे अब भी भारतीय रह गया है ? इस प्रश्न की गुल्थी के तागे अनग अलग करने की कोशिश करता हूँ तो इसमें से दूसरे कई प्रश्न और निकलते हैं जो मूल प्रश्न की गुल्थी को सुलभाने के बजाय स्थिति का एक जटिल रूप सामने रखते हैं। भारतीयता इस शब्द प्रत्यय से जूझने की चेष्टा राजनीतिक, सांस्कृतिक और साहित्यिक स्तरों पर पिछले दिनों बहुत जोर शोर से की गयी। यह चेष्टा अभी खत्म नहीं हो गई है। उसकी गूँजें मेरे दिमाग में हैं। क्या 'भारतीयता' अब भी एक जीवित मूल्य बोध है या वह महज एक इतिहास बोध रह गयी है, जिसका अर्थ सिर्फ हमारी स्मृति में सुरक्षित है और जिससे हमारी संवेदना, हमारी दृष्टि और हमारा काम एक लाचारी की हालत में जुड़े हुए हैं ?

तो क्या त्रिलोचन की कविता भारतीयता के इतिहास बोध की कविता है ?
— भारतीयता क्या एक ऐसा बोध की कविता जो हममें सूखे नल की तरह बूढ़ बूढ़ अब भी रिसता है ? — मूल्यवान पर व्यर्थ, साधक पर अप्राप्तिक ?

मूल्य विकल्प हीनता के तनाव में संवेदना की शिराएँ खिचती चली जाती हैं — इस खिचाव के चरम छोर पर उदासीनता और ऊब बँठी है — कि ऐसा ही किसी क्षण में (ऐसा दुर्लभ क्षण जब स्वयम् पर से चेतना का अकुश थोड़ा ढीला पड़ जाता है) भारतीयता के इतिहास बोध की झुरी हुई लाचार बूढ़ इकट्ठी हो जाती हैं। बदली हुई परिस्थितियों से अर्जित आधुनिकता (और अंतर्राष्ट्रीयता) की प्रखरता और सजगता भी उस स्निग्ध भारतीयता को जला-तपा कर महज रिसता हुआ इतिहास बोध ही बना पाई (मृतक का स्मारक नहीं), उसका एक खण्ड खण्ड आकार उभरने लगता है। त्रिलोचन की कविता पढ़ने पर लगता है जैसे वे खण्ड खण्ड आकार हममें अब भी कहीं जीवित पड़ हैं।

भारतीयता शब्द का इस्तेमाल आज खतरे से खाली नहीं है जानता हूँ। इगम लोगों को सकीणता और अशुद्धिकता की झू आन लगी है। पर मूल्य विकल्पहीनता की स्थिति में जो अहसास अब भी हमारी संवेदना के इतने गिद में डराते हैं उनकी पहचान

के बिना भारतीयता से बढ़कर उपयुक्त और यौन-सा सम्बन्ध ही सम्भवा है ?

हाँ, अपनी यही पहचान हम त्रिलोचन की कविता में पाते हैं। एक दुखती हुई पहचान। यह पहचान, हमें हमारी उन जड़ों की ओर ले जाती है, जिनमें से कुछ सूख गई हैं, कुछ सूख रही हैं, पर कुछ में से अब भी रंग फूट रहा है। त्रिलोचन की कविता खुद उन जड़ों की उपज है, पर साथ ही उन जड़ों की पहचान करवाने वाला गुण भी उसमें है, यानी तटस्थता। त्रिलोचन उन जड़ों के प्रति सम्पूर्ण हैं, पर उनकी सम्पत्ति जागी हुई है, स्वप्नमोहाविष्ट नहीं।

यहाँ ध्यान रहे कि त्रिलोचन की भारतीयता के गुण स्पृहणीय या पर्याप्तताची नहीं है, बल्कि वह इस देश की जातीय काल-परम्परा का वह विद्वान्-ममूह है जिसने नक़्शे यहाँ के औसत आदमी के दिलों-दिमाग पर अब भी गायम हैं। त्रिलोचन की कविता उसी औसत भारतीय आदमी की कविता है। इस औसत भारतीय की जिन्दगी में एक ओर जहाँ यथार्थ की बटु मन्चाइयों से दो चार होते रहने से उपजा पोढ़ापन है, तो दूसरी ओर वह सहज भावुकता भी है जो जरा-सी आँच लगते ही सुख-दुख के तरल रंग में पिघलने लगती है। उसकी दृष्टि की पकड़ अत्यन्त वस्तुपरक, ठोस मूर्तमान है। वह अँधेरे को अँधेरा ही कहना जानता है, बल्कि अँधेरे को अँधेरा कहने को अपना अधिकार मानता है। अगर आस-पास हरियाली न हो तो यथार्थ को हरा दिखाने के लिए हरे बरसों की छलना उसे पसन्द नहीं। त्रिलोचन के प्रवृत्ति और जीवन के सूक्ष्म सटीक व्योरो में, ठेठ भाषा-प्रयोग में, और जीवन के घटित को छोटे-छोटे सजीव पात्रों की सृष्टि कर नाटकीय यथार्थ में बदल देने के पीछे भी क्या इस औसत भारतीय जन की अचूक व्यावहारिक प्रतिभा नहीं काम कर रही है? इस वस्तुपरक दृष्टि के रहते ही वह औसत आदमी अपनी औकात जानता है, अपनी शक्ति और कमजोरी, अपनी इच्छाएँ जो आवाज छूने का दम्भ नहीं पालती, अपनी मर्यादा और नेम, आहत होकर भी न झुंजने का अभिमान और तब तक सब कुछ सहन करने का अटूट धर्म जब तक कि पूरव में उजास न फूटे।

पर आम तौर पर मूर्त और ठोस को साथ रखने वाले इस औसत आदमी के भीतर कहीं एक छोटा-मोटा दार्शनिक भी छिपा बैठा है। जीवन के मूर्त प्रसंगों में सुख-दुख के क्षणों को तीव्रता से भोगते हुए भी पता नहीं किस पल में उसका चित्त उपाट हो जाता है और उसकी सवेदना-दृष्टि अमूर्त की ओर मुड़ जाती है। जो कुछ उसका अपना नितान्त निजी है, वह सहसा सार्वभौमिक, सार्वलौकिक हो जाता है। जिन्दगी के तन्मय क्षणों की कथा कहानी कहते कहते उसका स्वर एकाएक उदात्त हो उठता है और व्यक्ति का सत्य सम्पूर्ण मानव का सत्य बन कर किसी सूक्ति में फूट पड़ता है। इस तरह की सूक्तियों से 'दिगन्त' भरा पड़ा है। यह आदमी राग के प्रबल क्षणों का आकर्षण महसूस करते हुए, विराग की रागिनी अलापने लगता है। भावना के हिलबोरो में बहते-बहते गूढ़ ज्ञान की बातें करने लगता है। एक साधारण जन के अ-रोमाण्टिक जीवन सफर में खटते हुए भी, उसे तात्कालिक अर्थ सम्बन्धों में व्यक्त न कर प्रनाश और अधिकार की शारवत लड़ाई की उदात्त रूपकवाली भाषा में व्यक्त करता है।

श्रौसत भारतीयता का कवि

(‘दिगन्त’ पढ़ने के बाद एक प्रतिक्रिया)

चाहे जिस भी नजर से देखें, घूम-फिरकर एक ही बात मन में आती है कि त्रिलोचन की कविता एक ठेठ भारतीय जन की कविता है। इस अहसास के साथ ही नहीं यह प्रश्न भी मन में अकुरित होता है कि यह भारतीय जन कैसे अब भी भारतीय रह गया है? इस प्रश्न की गुत्थी के ताने अलग अलग करने की कोशिश करता हूँ तो इसमें से दूसरे कई प्रश्न और निकलते हैं, जो मूल प्रश्न की गुत्थी को सुलझाने के बजाय स्थिति का एक जटिल रूप सामने रखते हैं। ‘भारतीयता’, इस शब्द-प्रत्यय से जूझने की चेष्टा राजनीतिक, सांस्कृतिक और साहित्यिक स्तरों पर पिछले दिनों बहुत जोर-शोर से की गयी। यह चेष्टा अभी खत्म नहीं हो गई है। उसकी गूँजें मेरे दिमाग में हैं। क्या ‘भारतीयता’ अब भी एक जीवन्त सूत्र-बाध है या वह महज एक इतिहास बोध रह गयी है, जिसका अर्थ सिर्फ हमारी ‘स्मृति’ में सुरक्षित है और जिससे हमारी सचेदना, हमारी दृष्टि और हमारा कर्म एक लाचारी की हालत में जुड़े हुए हैं?

तो क्या त्रिलोचन की कविता भारतीयता के इतिहास-बोध की कविता है? — भारतीयता के एक ऐसे बोध की कविता, जो हममें सूखे नल की तरह बूंद-बूंद अब भी रिसता है? — मूल्यवान पर व्यर्थ, सार्वक पर अप्रासंगिक?

मूल्य विकल्प-हीनता का तनाव में सचेदना की शिराएँ खिचती चली जाती हैं — इस खिचाव के चरम छोर पर उदासीनता और ऊब बँठी है — कि ऐसे ही किसी क्षण में (ऐसा दुर्लभ क्षण, जब स्वयम् पर से चेतना का अकुल थोड़ा ढीला पड़ जाता है) भारतीयता के इतिहास-बोध की झरी हुई लाचार बूँदें इकट्ठी हो जाती हैं। बदली हुई परिस्थितियों से अर्जित आधुनिकता (और अन्तर्राष्ट्रीयता) की प्रखरता और सजगता भी रस-स्निग्ध भारतीयता को जला-सपा कर महज रिसता हुआ इतिहास-बोध ही बना पाई (मृतक का स्मारक नहीं), उसका एक खण्ड-खण्ड आकार उभरने लगता है। त्रिलोचन की कविता पढ़ने पर लगता है जैसे वे खण्ड-खण्ड आकार हममें अब भी कहीं जीवित पड़े हैं।

भारतीयता शब्द का इस्तेमाल आज खतरे से खाली नहीं है, जानता हूँ। इसमें लोगो को सकीर्णता और अबोधिता की बू आने लगी है। पर मूल्य विकल्पहीनता की स्थिति में जो अहसास अब भी हमारी सचेदना के इर्द-गिर्द मँडराते हैं, उनकी पहचान

के लिये भारतीयता से बढ़कर उपयुक्त और कौन-सा शब्द हो सकता है ?

हां, अपनी यही पहचान हम त्रिलोचन की कविता में पाते हैं। एक दुखती हुई पहचान। यह पहचान, हमें हमारी उन जड़ों की ओर ले जाती है, जिनमें से कुछ सूख गई हैं, कुछ सूख नहीं हैं, पर कुछ में से अब भी रस फूट रहा है। त्रिलोचन की कविता खुद उन जड़ों की उपजा है, पर साथ ही उन जड़ों की पहचान करवाने वाला गुण भी उसमें है, यानी तटस्थता। त्रिलोचन उन जड़ों के प्रति सम्पूक्त है, पर उनकी सम्पूक्ति जागी हुई है, स्वप्नमोहाविष्ट नहीं।

यहां ध्यान रहे कि त्रिलोचन की भारतीयता के गुण स्पृहणीय वा पर्यायवाची नहीं है, बल्कि वह इस देश की जातीय बाल परम्परा का वह चिह्न-समूह है जिसके नक्शे यहाँ के औसत आदमी के दिलो-दिमाग पर अब भी कायम है। त्रिलोचन की कविता उसी औसत भारतीय आदमी की कविता है। इस औसत भारतीय की जिन्दगी में एक ओर जहाँ यथार्थ की कट्टे सच्चाइयों से दो चार होते रहने से उपजा पीडापन है, तो दूसरी ओर वह सहज भावुकता भी है जो जरा-सी आँच लगते ही सुख-दुख के तरल रंगों में पिघलने लगती है। उसकी दृष्टि की पकड़ अत्यन्त वस्तुपरक, ठोस मूर्तमान है। वह अँधेरे को अँधेरा ही कहना जानता है, बल्कि अँधेरे को अँधेरा बहने को अपना अधिकार मानता है। अगर आस पास हरियाली न हो तो यथार्थ को हरा दिखाने के लिए हरे चश्मे की छलना उसे पसन्द नहीं। त्रिलोचन के प्रकृति और जीवन के सूक्ष्म सटीक व्योम, ठेठ भाषा-प्रयोग में, और जीवन के घटित को छोटे-छोटे सजीव पात्रों की सृष्टि कर नाटकीय यथार्थ में बदल देने के पीछे भी क्या इस औसत भारतीय जन की अचूक व्यावहारिक प्रतिभा नहीं काम कर रही है? इस वस्तुपरक दृष्टि के रहते ही वह औसत आदमी अपनी औक्रान्त जानता है, अपनी शक्ति और कमजोरी, अपनी इच्छाएँ जो आकाश छूने का दम्भ नहीं पालती, अपनी मर्यादा और नेम, आहत होकर भी न झुकने का अभिमान और तब तक सब कुछ सहन करने का अटूट धैर्य जब तक कि पूरव में उजास न फूटे।

पर आम तौर पर मूर्त और ठोस को साय रखने वाले इस औसत आदमी के भीतर कहीं एक छोटा-मोटा दार्शनिक भी छिपा बैठा है। जीवन के मूर्त प्रसंगा में सुख-दुख के क्षणों की तीव्रता से भोगते हुए भी पता नहीं किस पल में उसका चित्त उचाट हो जाता है और उसकी संवेदना-दृष्टि अमूर्त की ओर मुड़ जाती है। जो कुछ उसका अपना नितान्त निजी है, वह सहसा सार्वभौमिक, सार्वलौकिक हो जाता है। जिन्दगी के तन्मय क्षणों की कथा कहानी कहते कहते उसका स्वर एकाएक उदात्त हो उठता है और व्यक्ति का सत्य सम्पूर्ण मानव का सत्य बन कर किसी सूक्ति में फूट पड़ता है। इस तरह की सूक्तियों से 'दिगन्त' भरा पडा है। यह आदमी राग के प्रबल क्षणा का आवरण महसूस करते हुए, विराग की रागिनी अलापने लगता है। भावना के हिलचोलों में बहते-बहते गूढ़ ज्ञान की बातें बरने लगता है। एक साधारण जन के अ-रोमाण्टिक जीवन सघर्ष में सटते हुए भी, उसे तात्कालिक अर्थ-सन्दर्भों में व्यक्त न कर प्रवाश और अधिकार की शास्त्र लडाई की उदात्त रूपकवाली भाषा में व्यक्त करता है।

उसके जीवन-सघर्ष का स्वर भी जुभाहू या लडावू नहीं है, बल्कि बहुत कुछ अपने को उद्बोधन देने-जैसा है। उसमें सकल्प का ओज है, वह दहकती हुई आग नहीं जो अन्याय और असमानता को जलाकर राख कर दे। इसीलिए उसके श्रान्ति के आह्वान में भी एक शान्त, गम्भीर मन्त्रणा का पुट है, व्यवस्था और तन्त्र की इंट-से इंट बजा देने वाली आक्रोशी ललकार नहीं। उसके जीवन सघर्ष की आँच बाहर से अधिक भीतर को प्रवाहित करती है। हृदय में घुदते हुए अहसास उसे थोड़ी देर के लिए निराश चाहे भले कर दें, हताश नहीं कर सकते। उसके पास एक गुण है—करुणा, जिसमें उसकी अपनी और दूसरो की भी कुंठा और निराशा घुल जाती है और उसे दारुण अकेलेपन की उस यातना से बचा लेती है जो आज के आधुनिक मनुष्य की नियति बनती जा रही है। उसे इस करुणा में एक दृष्टि मिलती है, दूसरो के भीतर भाँक सक्ने की, और साथ ही एक सामर्थ्य, तम से लड़ते रहने, उजाले की विजय की प्रतीक्षा करते रहने की।

ऐसा क्या है इस आदमी में जो हम आश्चर्य करता है? शायद उसकी सहजता और भीतरी दृढता। इस सहजता और भीतरी दृढता के पीछे कोई कितानी दशान नहीं है, बल्कि वे उस घरती की ही उपज है जिसमें अपने अस्तित्व के गहन रागात्मक स्तरो पर यह आदमी अब भी सम्पूकृत है। यह आदमी अब भी एक समर्पित व्यक्ति है—एक गहरे अर्थ में अब भी आस्थाशील है। इसके पास आस्था की, अनुराग की और मानव करुणा की विनयशीलता है—'पथ का वह रजकण हूँ जिम पर छाप पगो की / यहाँ वहाँ है, मूक कहानी सहज डगो की /' उसके कड़वे-मीठे अनुभवों ने उसे सत्यदर्शी की-सी ऋजुता और बेलोसपन दिया है—'जीवन है दुनिया का सपना, / जब तक आँखों में है तब तक ज्योति बना है / अलग हुआ तो आँसू है या तिमिर घना है / बने ठीकरा तो भी मिट्टी को है सपना।' उसकी रचनाशीलता ऐसी है, जैसे चुपचाप, रातोंरात धूल में कोई फूल उग आये। उसके प्रेम के क्षणों में तन का नहीं, मन का विनिमय होता है, उनमें चंचल उफान या घोष नहीं, बल्कि एक ऐसा गहन मौन राग है जिसकी धारा पृथ्वी और सौर मण्डलों तक को आप्लावित करती हुई प्राणा में चुपचाप बहती है।

त्रिलोचन इसी औसत भारतीय आदमी के चित्तरे हैं। वे मानव अनुभूतियों की विशिष्टता के नहीं, मानव अनुभूतियों की मार्मिकता के कवि हैं। वे अनुभूति की जटिलता को नहीं, उसकी सम्पन्नता को पकड़ते और अपनी कला में साधते हैं। वे मानव मर्म के किसी नये स्तर का उद्घाटन नहीं करते, वरन् जीवन जगत् की आपाधापी में जो सहज मानव-सत्य आँखों की ओट हो गये हैं, उन्हें एक नयी और विश्वसनीय पहचान के साथ हमारे सामने लाते हैं। उनकी काव्य-अनुभूतियाँ सरल हैं (सपाट नहीं), जैसे आकाश, जैसे 'नीद की इच्छाएँ' (शमशेर)। सरल और सबकी। थोड़े को बढ़ाकर और बड़े को घटाकर रखने वाली वक्रता, कवि की दृष्टि में महज 'नवीन ऐयारी है, छूछा अभिनय-कीशल'।

त्रिलोचन की कला सेल्फ काशस कला नहीं है। उसमें सशय अथवा द्विविधा की दरार नहीं पड़ी है। वह जिस वस्तु को उठाती है मुजस्सिम उठती है। त्रिलोचन का

वाक्य स्वर चेतना के अन्तर्विरोधा से कपकपाता हुआ निश्चय और अनिश्चय के बीच भूलता डगमग स्वर नहीं है। रचनात्मक तनाव में इस वाक्य-स्वर के पीछे कार्यरत सौंस बहुत दूर तक खिंची रह सकती है, उसके बीच में ही टूट कर खण्डित हो जाने का अंदेशा नहीं रहता। यह एक साथ कवि की स्नायुविक ऊर्जा और उसके वाक्य समय दोनों को ही उजागर करता है। कवि का अपने ऊपर अद्भुत नियंत्रण है, उसकी रचनात्मक ऊर्जा अभिव्यक्ति के चौखटे को तोड़कर मुक्त नहीं बहने पाती। इसीलिए त्रिलोचन को पढ़ते समय एक कसाव का अनुभव होता है। कहीं कहीं यह कसाव बहुत अखरता भी है। त्रिलोचन का बनासिक की हृद तरु छूने वाला काव्य समय अवसर हमारा ध्यान उनकी सप्रेम्य अनुभूति से हटा कर उनके शिल्प की तराश और च्युस्ती पर ज्यादा केन्द्रित कर देता है। हम उनकी कविता के रूप बन्ध की चातुरी पर मुग्ध होने लगते हैं। ऐसा शायद अनुभूति के ताप में बनी रह जाने—या अनुभूति को कम ताप वाले स्तर से उठाने—के कारण होता है। अनुभूति त्रिलोचन के यहाँ वैसे भी 'पिच' पर नहीं होती—यह उनकी कविता के क्लासिक स्वभाव के विपरीत पड़ता। त्रिलोचन अनुभूति का पका हुआ रूप रखते हैं, शान्त और ओजपूर्ण, जिसकी सह अनुभूति शुद्ध सवेगो के घात-प्रतिघात के स्तर पर नहीं, विवेकयुक्त अन्तर्दृष्टि के स्तर पर की जा सकती है। त्रिलोचन की कविता इसीलिए एक सहृदय एवं परिवक्त्र मानसिकता की माँग करती है। इस कविता को भागते हुए तीव्र अहसासों के क्षण में पकड़ पाना मुश्किल, बल्कि दुस्साध्य है। इसे पकड़ने के लिए थोड़ा इत्मीनान वाला भाव लाना होगा, जिसमें आप इसके अन्तरंग सौष्ठव का, उसकी बनावट की एक-एक गजीब पत्ती का आनन्द ले सकें।

इस कविता की भाषा के पीछे जो रक्त बजता है, उस सुनने के लिए आपका उसकी घमनी पर कुछ देर तक हाथ रखना होगा। यह भाषा तनाव-जर्जर, तनिन से स्पर्श से बिलर पड़ने वाली भाषा नहीं है। यह भाषा ठोस मज्जा और शक्ति से बनी भाषा है। यह भाषा अपनी जड़ों से कटी हुई, हवा से रस चूसने यानी दुस्साहमी भाषा नहीं है, इसके निर्माण में एक पूरी परम्परा बीज रूप में मौजूद है। यह भाषा तटों के बीच से ही अपना मार्ग खोजती है। इस भाषा के शब्दों में अर्थ सिमटा बगा केन्द्रित-सा रहता है और लक्ष्य पर सीधी चोट करता है (या फिर लक्ष्य चुन जाने पर ऐसा नहीं कर पाता)। इस भाषा में अर्थ शब्दों के चारों ओर फूट पसर कर मद्गिप्य (सम्भावना-पूर्ण ?) व्यञ्जना का घेरा नहीं बनाता। इस भाषा में अस्पष्ट कुछ नहीं है, मत्र कुछ क्रिस्टल के समान है—अनेक पहलुओं वाला, पर माफ। अर्थ और अर्थ के बीच किसी तीसरे अर्थ का अन्तराल इस भाषा के शब्दों में नहीं है। यह कवि की अनुभूतियाँ की तरह ही एक सरल भाषा है (साफ नहीं)। दूसरे शब्दों में, यह अन्न धान्यनायक उस औसत भारतीय आदमी के समान ही, और उसके मर्म की अनिश्चिन्नि क लिए उपयुक्त, एक औसत भाषा है।

हिन्दी में शायद त्रिलोचन ही एकमात्र ऐसे कवि हैं, जिन्होंने अपने को लोक-जीवन से पूरी तरह जोड़ लिया है, सौन्दर्य की एक अन्तर्गम्या के माध्य। सृजन के

आह्लासकारी अनुभव के साथ, रचना की एन बराबर की साभेदारी के साथ । त्रिलोचन के लिए रचना किसी तनाव से मुक्त होने में नहीं, बल्कि जीवन का कुछ खोजने, पाने और फिर उसे बांट देने में होती है । इसीलिए उनकी कविता की रचना प्रक्रिया का कोई रहस्यमय पक्ष नहीं है । कला त्रिलोचन के लिए एक ऐसा आईना है जिसमें वे अपनी और दूसरों की अनुभूतियों के मर्म को सजीव धरकते हुए रूपों में दिखाने के लिए और इसमें उनकी कलाकारिता बस इतनी है कि वे उस आईने पर जरा भी धूल-धब्बा न पड़ा रहने दें, उसे भ्रमाभक्त साफ पारदर्शी रखें ।

अन्त में एक सवाल त्रिलोचन की कविता को लेकर किया जा सकता है क्या उनकी कविता का औसत भारतीय आदमी समसामयिक वर्तमान की विसंगतियों के भीतर से उभर रहा नये आदमी में अपने को ढाल सकता है ? क्या वह अपनी आस्था और समर्पण के आधारों को तोड़-फोड़कर उस व्यापक मूल्य-अराजकता का अंग बन सकता है, जो आज की निपट नमी और चीलती हुई सच्चाई है ? या फिर वह उस इतिहास-घोष का जुझ बनकर ही रह जायगा जो बदलती हुई सामाजिक शक्तियों में तेजी से धुंधला पड़ता जा रहा है ? क्या त्रिलोचन की कविता अपना कायावलय बनने का जोरिम उठाने को तैयार है ? त्रिलोचन का काव्य विवेक अत्यन्त पुष्ट है, क्या व समय के विवेक को अपनी रचनाशीलता में जगह देंगे ?

इन प्रश्नों के उत्तर की सरल सुविधा फिलहाल त्रिलोचन की कविताएँ हमें नहीं देती । अतः इन उत्तरों को पाने की आशा सिर्फ कवि से ही की जा सकती है, जो इन कविताओं का रचनाकार है । शायद कभी वह दे । जब तक औसत भारतीय आदमी के आज के नये बदलते हुए आदमी में रूपान्तरण की प्रक्रिया असमजस और द्विविधा के स्तरों पर भूलती-भटकती रहगी तब तक हम कवि के उत्तरों की प्रतीक्षा करनी ही पड़ेगी ।

एक खानाबदोश यात्रा

आधुनिक कवि में एक चीज पाई जाती है निस्सगता—अनुभूति के क्षणों में बहते हुए भी उससे जुदा रह सकने की क्षमता, भोगते हुए भी दृष्टा बने रह सकने की स्थिति। इस निस्सगता का ही परिणाम है कि वह जीवनानुभूतियों को अपन भाव-यत्र पर टूट पड़ते, उनके वेग के नीचे अपने को पिसते (और चिंचियाते) अनुभव कर सकता है। इस प्रक्रिया में इतना तो निश्चित है कि एक स्तर पर अनुभूति की अपर्याप्तता कवि के सामने भी उद्भासित हो जाती है, हालाँकि चेतन रूप से वह इस अपर्याप्तता की स्थिति को लेकर अपने ऊपर सिर्फ भुँझाहाट ही पैदा कर पाता है, अपने भीतर किसी क्षामि के दर्शन करता है, और प्रकारान्तर से अनुभूति से अपने सम्पूर्ण व्यक्तित्व की सगति न बिठा सकने पर भी अनुभूति को ही कसकर पकड़ लेना चाहता है। वह अनुभूति से चल पुन अनुभूति की ओर वापस लौटता है। अन्तराल में सशय और सशय से उपजी नई राह खोज लेने की छटपटाहट होती है, और इन क्षणों में कवि की सृजन प्रक्रिया में अनुभूति से चलने और अनुभूति को वापस जाने की दो 'गतियाँ' के अलावा एक तीसरी 'गति' का आयाम भी पैदा हो जाता है। पर वह बहुत कुछ प्रातिभज्ञान पर आधारित होता है, उस पर सचेतन हाथों की पकड़ नहीं होती, इसलिए वह तीसरी गति का आयाम पीछे पड़ जाता है।

प्रभाकर माचवे अपनी इधर की कविताओं में (जो सकलित रूप में 'मैपल' शीर्षक के अन्तर्गत प्रकाशित हुआ है) उसी सशय के अन्तराल में खड़े दिखाई देते हैं। उनके दोनों ओर अनुभूति-सदृशों की निजी व्यथाएँ हैं—एक ओर उस विगत की, जिसकी छाया से दूर चलकर वे आए हैं और जो सुदूर प्रकाश की छविमयता-सा उनमें अब भी रह-रह कर मोह जगा जाता है, और दूसरी ओर उस आगत की, जो उनके वर्तमान में निहित विगत-मूल्यों का ही 'प्रोजेक्शन' मात्र बन पाने की विवशता से जन्मती है। माचवे न भूतकाल के कवि हैं न भविष्य के, वे समसामयिकता के कवि हैं, पर उनकी सम-सामयिकता मिथ्या भूत और अमूर्त भविष्य के भावनात्मक अवशेषों से बनी है। वे अतीत और भविष्य को एक साथ जीते हैं, और यह जीना एक भावनात्मक नैरन्तर्य में होता है, पर चूँकि इस जीने का कोई वैचारिक नैरन्तर्य वे नहीं ढूँढ पाते—नहीं ढूँढ सकते—इसलिए वे अपने को आत्म-निर्वासित अनुभव करते हैं और ससार को 'एक ग्राह होटल, पुल या कारवाँ सराय' जहाँ प्रस्थान बिन्दु बहुत पीछे छूट चुका होता है और मजिल का बही पता नहीं।

अपने आप से निर्वासन की यह स्थिति अवसर कवि में रोमांटिक प्रतिक्रियाओं के रूप में प्रतिफलित होती है। प्रभाकर माचवे की मूल भावभूमि भी रोमांटिक ही है। आज के जटिल जीवन बोध से उनकी चेतना अप्रभावित नहीं है, पर उसके प्रति अन्त तक जूझ जाने वाली रचनात्मक संपृक्ति भी उनमें नहीं है। अभिव्यक्ति में वे चाहे आधुनिक युगबोध के कितन ही स्थूल-सूक्ष्म उपकरण और उपजीव्य लाते हों (और सामान्य पाठक की निगाह में 'बौद्धिक' होने का भ्रम पैदा करते हों), उनके भीतर का प्रच्छन्न रोमांटिक उन्हें आज के समय की अनिवार्य जटिलता में डूबने नहीं देता। यह अकारण नहीं है कि माचवे की अधिसंख्य कविताएँ 'मंने देला' से शुरू होती हैं या 'मंने देला' के कथ्य के चारों ओर घूमती हैं। अपने आत्मनिर्वासन में उनका कवि एक लानाबदोश की तरह सब कुछ सिर्फ 'देखते' या दूसरों को 'दिखाते' हुए 'बाजार से गुजरा हूँ खरीदार नहीं हूँ' की-सी तटस्थता बरतता है। वह आकर्षित सबके प्रति होता है, समर्पित किसी एन के प्रति भी नहीं।

किसी एक के प्रति समर्पित न होने को ही शायद माचवे अपना 'नान-कन्फर्मिजम' बताते हैं। यह नान-कन्फर्मिजम उनके काव्य व्यक्तित्व की शक्ति भी है और कमजोरी भी। पर यहाँ पहले इतना स्पष्ट कर देना होगा कि माचवे का नान कन्फर्मिजम कोई वैचारिक मान्यता नहीं है, अर्थात् काव्यगत आचरण में वे उसे किसी प्रत्यय या विचार-परिपाटी के रूप में मानकर नहीं चलते, बल्कि वे उसे एक स्वभावगत आप्रह्व के रूप में स्वीकारते हैं। किसी निश्चिन् विकल्प को रखकर किसी जीवन-पद्धति अथवा दर्शन, सिद्धान्त, मत आदि का खण्डन करने के पीछे जो मानसिक कट्टरता या हठधर्मिता प्रायः पाई जाती है उसका माचवे में अभाव है। नान-कन्फर्मिजम का अर्थ उनके लिए एक प्रकार की काव्य-उन्मुक्तता भर है, जो उनकी निगाह को हमेशा खुली रखता है और उनके काव्य को मानव अनुभूतियों की विविधता एवं गर्माई बढोरने तथा शिल्प प्रयोगों की रगारग भंकी प्रस्तुत करने के लिए सदैव तत्पर। माचवे का नान-कन्फर्मिजम उनके कवि का एक ऐसा फव्वल मूड है जिसमें वह दर-दर रमते हुए छानाबदोश की तरह जीवनानुभव और काव्य-शिल्प के तरह तरह के रंग-बिरंगे कपड़े अपने तन पर धारण करता जाता है। उससे उन्हें इस हृद तक छूट मिल जाती है कि किसी मानवीय अनुभूति-सदृश की रचनात्मक जटिलताओं एवं सम्भावनाओं में उलझने और उमें भोगने के बजाय वे उसकी पूरी 'टोपोग्राफी' आपके सामने पेश कर सन्तुष्ट हो लें। जीवनानुभूति के सञ्चालक प्रेरण की अपेक्षावृत्त दिक्कत-तलब प्रक्रियाओं में घँसे बिना पाठक को उसके वर्णन से चमत्कृत कर दें। लेकिन यह एक ऐसी छूट है जिसका इस्तेमाल माचवे मूखी और सधे हाया से करते हैं।

यहाँ इस प्रसंग में प्रभाकर माचवे की उन कविताओं की चर्चा की जा सकती है जिन्हें मोटे तौर पर 'असह्यारी कविता' कहना उपयुक्त होगा। माचवे उन बहुत थोड़े-से कवियों में हैं जिन्होंने सफल कविताओं के साथ-साथ ढेरों ऐसी कविताएँ लिखी हैं जिन्हें धालू जवान में 'बूढा' कहा जाता है। मजे की बात यह है कि ऐसी ही 'बूढा' कविताओं के साथ पर माचवे को 'बौद्धिक' कवि मान लिया जाता है, हाँ तब वह तय कर पाना जरूर

मुश्किल हो जाता है कि आलोचन समीक्षक 'बौद्धिक' होने का अर्थ 'उपहासास्पद' तो नहीं लगा रहे हैं। अगम्भीर को गम्भीर रूप में और गम्भीर रूप को अगम्भीर रूप में लेने की परम्परा हिन्दी कविता के आलोचकों के लिए नहीं है। इस परम्परा को अपने लिए चालू रखने में स्वयं माचवे भी आलोचकों के कम सहाय मित्र नहीं होते। उनका काव्य के बारे में किसी निश्चित एवं समान रचि का पता न देना एक उदाहरण ही सक्ता है, जिसे आलोचक अपने पक्ष में आसानी से मोड़ सकता है। कवि का इस हद तक नान-कन्फर्मिस्ट होना उसके लिए अपनी शक्ति ही तो हो, आलोचक के लिए वह गैर-जिम्मेदारी और दुलमुलपन भी तो हो सकता है। मेरे कहने का यह तात्पर्य नहीं कि माचवे के काव्य पर गैर जिम्मेदारी अथवा दुलमुलपन के परिप्रेक्ष्य से विचार नहीं किया जा सकता, मेरा कहना सिर्फ यह है कि जिन अखबारी कविताओं को उस विचार का आधार बनाया जाता है वह माचवे के व्यक्तित्व की केवल तटवर्ती धाराएँ हैं, उनकी मूल अन्तर्वर्ती धारा नहीं, और किसी भी जागरूक पाठक के सामने वह अन्तर बहुत स्पष्ट होना चाहिए।

नान-कन्फर्मिस्ट को आज के युगबोध की एक स्वाभाविक परिणति के रूप में भी देखा जा सकता है। तेजी से बदलते हुए बाल-मदर्मों में प्रत्येक सिद्धांत, मत और जीवन-दर्शन अपना स्थायित्व खो चुका है। कवि की निगाह में जागी स्थिति नाटक के उन पात्रों की सी हो गई है जो स्टेज पर मीन बदल जाने के बाद भी अपनी जगह पर खड़े हुए हों। प्रजातांत्रिक चेतना के विकास के साथ व्यक्ति स्वातंत्र्य का एक ऐसा पक्ष आया है जिसमें किसी ऊपरी अनुशासन को मानने का मतलब अपनी बौद्धिक ईमानदारी की हत्या कर देना ही गया है। ये सब चीजें अब स्वीकृत सी मान ली जाकर आज के छुटी-चमके का आवश्यक जुड़ बन चुकी हैं। परन्तु व्यक्ति-स्वातंत्र्य के इस स्वीकृत अधिकार-विशेष का प्रयोग कृतिकार अभी तक स्थापित चीजों को अस्वीकार करने में जितना करता रहा है उतना किसी चीज को स्वीकार करने में नहीं। इस बीच उसकी सम्पूजित सचमुच ही यदि किसी से रही है तो वह गडनरहित और किसी निश्चित बनावट के साँचे से पूर्व की जीवनानुभूतियाँ से ही। किन्तु जीवनानुभूति की समूची व्याप्ति और तीव्रता भी स्थापित मूल्यों को अस्वीकार कर देने के बाद ही उत्पन्न हुए वैचारिक बैकुण्ठम को भर सकने में असमर्थ रही है। इस स्तर पर कवि का 'आत्म-निर्वासन' और 'वैचारिक बैकुण्ठम' एक ही सिक्के के दो पहलू बन जाते हैं। इस वैचारिक बैकुण्ठम में 'भारहीन तिरता' हुआ कवि जीवनानुभूतियों के कुहासे में चक्कर लगाता रहता है। 'घर' को छोड़कर भी 'घर' की स्मृति से मुक्त नहीं हो पाता, 'अपने' को निर्वासित करने भी उसकी खोज का लक्ष्य 'अपने' को ही पाना होता है, उसका सफर भी अपने से बाहर अपनी ही ओर जाना है।

प्रभाकर माचवे का नान कन्फर्मिस्ट अन्ततः उन्हीं इस वैचारिक बैकुण्ठम पर ही साँवर छोड़ता है। भाव-चेतना के स्तर पर जब माचवे इस स्थिति को भोगते हैं तो रोमांटिक हो उठते हैं और जब कभी बौद्धिक स्तर पर उस स्थिति से टकराते हैं तब उनकी कविताएँ जटिल अनुभव-स्थितियों का समापन सारणीकृत फार्मूले के रूप में करने लगती हैं। इन फार्मूलों के प्रति यदि कवि सचमुच ही आस्था रख सकता तो बात उतनी

धुरी न होती, पर कठिनाई यही है कि स्वयं कवि भी उन्हें अपने अनुभूति के एकान्त में नाकाफी करार दे चुका होता है। वह भरसक यह विश्वास दिलाने की चेष्टा करता है कि समस्या चाहे कितनी भी जटिल और उलझी हुई हो उसका समाधान उमके पास है—और कवि के स्वर में व्यक्त पीडा भी इसी बात की रहती है कि उसके समाधान की व्यापक समर्थन नहीं मिल रहा है—पर हम जानते हैं कि कवि यथार्थ अनुभूति के दबावों को महसूस करते हुए भी उनसे केवल बच निकलने का शार्टकट ढूँढ रहा है। असल में होता यह है कि उस वैचारिक वैकुण्ठ के कारण कवि के सस्वारबद्ध मूल्य उसकी रचना-प्रक्रिया में घुस आते हैं और उसकी वाच्यता-व्यक्ति का नियमन करने लगते हैं। उदाहरण रूप में माचवे की वे कविताएँ ली जा सकती हैं जो विदेश संदर्भ या सामाजिक विसंगतियों पर लिखी गई हैं। इन कविताओं को पढ़ने से लगता है कि इनमें व्यक्त वाच्यानुभव के साथ कवि की पूरी रचनात्मक सम्पत्ति नहीं है उनमें कवि एक प्रकार का मानसिक अनागत बनाए रखता है। यह मानसिक अनागत कवि के एक खास दृष्टिकोण के कारण कविता में अभिव्यक्ति है जिसके पीछे से कवि वाच्यानुभव को देखता चलता है। इस मानसिक दूरी के कारण वाच्यानुभव और स्वयं कवि के रचना विधान के बीच एक द्वन्द्वत्मक तनाव की स्थिति हो जाती है जो अनुभव-परिवेश की तात्कालिकता और समसामयिकता का तो जरूर आभास देती है पर चूँकि कवि उस द्वन्द्वत्मक तनाव को अधिक देर तक भेन नहीं पाना—और इस तरह किसी नये सर्जनात्मक अर्थ-आयाम की सम्भावना विकसित नहीं कर पाता—इसलिए कविता के अन्त तक पहुँचते पहुँचते वह तनाव एक उदात्त भाव-भंगिमा में अतिक्रान्त हो जाता है। वास्तव में अनुभूति के भीतर न डूब मगने की सतर्कता और अनुभूति से नया न रच सकने की विवशता के बीच परिवेशजन्य तनावों से मुक्ति का बस एक ही उपाय कवि के पास बच रहता है—वाच्यानुभव पर एक पूर्व अर्जित निर्णय थोप देना। इनीलिए माचवे की कविताएँ किसी सूक्ति, आदर्श या ज्ञान-वाणी से समाप्त होती हैं। कवि की असफलता यहाँ किसी निर्णय को स्वीकारने में नहीं, बल्कि इसमें है कि उसकी अनुभूति उस निर्णय का अनुसरण करने लगती है और अपने को तदनुरूप ढालने लगती है। अनुभूति का तत्त्व रचना का नियामक तत्त्व न रहकर उस पूर्व अर्जित निर्णय का अनुवर्ती तत्त्व हो जाता है और ऐसा लगने लगता है मानो कवि एक बार के जिये हुए सत्य को दुबारा जीना चाहता है।

यह पूर्व-अर्जित निर्णय भावनात्मक और बौद्धिक दोनों ही रूपों में व्यक्त होता है। यदि विदेश जीवन के कुछ अनुभव कवि में उदासी, नीमटलज्या, विरक्ति या कटुता का भाव भरते हैं तो यह उस पर भावात्मक निर्णय हुआ। यदि कवि को विदेश जीवन की कृत्रिमता, स्वार्थ लिप्सा, हृदयहीनता आदि के सदम में चार-बार विवेकानन्द याणी, रवीन्द्र वचनामृत या तुकाराम के अभंग (और इसी तरह भारतीय चिन्तन के सदम में प्रेम, करुणा, निस्वार्थता, साधुता आदि के सनातन मूल्य) याद आने लगे तो यह बौद्धिक निर्णय हुआ। दोनों ही स्थितियों में माचवे का यथाय-अनुभव एक आग्रहशील आदर्शबोध में परिणत हो जाता है। फर्क सिर्फ इतना है कि जिस आदर्शबोध से वे अपने यथार्थ अनु-

भव को जोड़ने की वीक्षणा करते हैं वह उनकी ईमानदार भाव-सवेदना के परिप्रेक्ष्य में भी प्रामाणिक नहीं ठहरता। वस्तुतः यह अन्तर्विरोध ही मूल्यचेतना के स्तर पर उन्हें प्रतिगामी होने से बचा लेता है। उनकी उदासी एक समाप्त हो गयी दुनिया के लिए न होकर उस दुनिया के लिए है जिस पर कोई भी छाप छोड़ने में वे असमर्थ हैं। इस असमर्थता के बोध से ही अपने कमजोर क्षणों में वे अतीत का स्मरण करते हैं और सोचते हैं कि आदर्श और यथार्थ के बीच की खाई को विश्व इतिहास एवं मानव संस्कृति के पुराख्यानो से पाटा जा सकता है। पर स्वप्नमग्न के क्षण में कवि समासमयिक वर्तमान से अनिवार्यत जुड़ी अपनी काव्य निरपेक्ष को पहचानता है और इसमें भी वह उदास हो जाता है। नये मूल्यों की खोज की सक्षुब्ध पृष्ठभूमि को वह भोगता है, पर उस खोज की प्रक्रिया में भीतर घुस कर जोचिम उठाने की स्फूर्ति उसमें नहीं होती।

अपने काव्य व्यक्तित्व को इस भीतरी अन्तर्विरोधात्मक बनावट के बावजूद यदि माचवे भावुकता के खतरे से उबर पाते हैं तो इसका कारण उनका व्यंग्य-संस्कार ही है। उनका खानाबदोशी पक्कडपन जिस सहजता और भोलेपन के साथ आधुनिक युग-जीवन की जटिलता में प्रवेश करता है वह अपने आप में व्यंग्य की मूर्च्छित कर देता है, हालांकि इस प्रकार के व्यंग्य में कवि दूसरी की बनिस्वत अपने को ही ज्यादा उधाड़ता है—अपनी रुचि, अपने आदर्श और जीवन-मान। व्यंग्य की इस धारा को उनकी कविताओं से निकाल दीजिए और माचवे सिर्फ एक उदात्त रोमांटिक या सत्कार के प्रपंच से परेशान एवं सूफी बच रहते हैं—एक ऐसा खानाबदोश जिसको रग-बिरगी पोशाक छीनकर उसे किसी महानगर की अत्याधुनिक सड़को पर उदास मन के रेशे उधेड़ने या इतिहास के शानदार झरोखों से स्मृति के तिनके बटोरने के लिए छोड़ दिया गया हो (ऐसा कवि प्रभाकर माचवे ने अपने उपन्यास 'जो' में किया भी है)। इसीलिए माचवे 'पर' का दरवाजा बन्द पाकर—यथार्थ के कठिन शिक्को से पलायन की कोई राह न देख—जीवानानुसृतियों को अपने भाव-यत्र पर मार खाकर 'मैंने जिम्मा नहीं, मुझे जिम्मा गया'-माका आत्मदया से पीड़ित होने के बजाय पाठकों को दुनिया-भर के तमाम मण्डूर शहरों के किस्से और लतीफे सुनाने लगते हैं। किस्से सुनाने की इस कला में कवि को अद्भुत महारत हासिल है। शब्दा, तुको तथा नये पुराने छन्दों के नाना प्रकार के पेंतरे दिवाकर पाठक को वे अपने काव्य के उस गुण से आनन्दित करते हैं जिसे रामधेर बहादुर सिंह ने उनकी 'वर्चुआसिटी' कहा है ('कृति'-कविता विशेषांक, १९६०)। इस स्तर पर माचवे की अभिव्यक्ति इतनी सहज और आयासहीन होती है कि वह स्वयं उनके अपने व्यक्तित्व से पाठक को सुनाकर बाँधी गयी एक रोचक वार्ता बन जाती है। उस वार्ता से पाठक चाहे तो सारे जहान की बहुत-सी जानकारी बटोर सकता है, समाज की नयी नयी समस्या का परिचय पा सकता है, मानव मन की गुप्त खन्दको-खाइयों के सुरागों का पता चला सकता है, और काव्य से उसकी माँग बहुत गहरी न हो तो विविधता का आह्लाद-जन्य सतोप भी प्राप्त कर सकता है।

माचवे की कविताओं में सवेत को अक्सर कम स्थान मिल पाता है, वे सब-कुछ

सुद ही खोल-उपार कर रस देने में विस्वागत करते हैं। ऋजुता उनके वाच्य व्यक्तित्व का बुनियादी गुण है, खास तौर पर उन कविताओं में जिनमें अनुभूति का दबाव इतना अधिक नहीं है कि वह तिरफ़ बिम्बों या प्रतीकों में व्यक्त होने का मग अपनाए, अर्थात् अपना रचनात्मक धरातल ढूँढने का काम इस वर्णनप्रिय शानावदोष कवि के हाथों में न सौंपकर सुद ही करे। इस ऋजुता के ही पशुरूप माचवे का व्यंग्य भी ऋजु होता है, उसमें कोई यत्रता नहीं होती। आधुनिक युग जीवन की विमर्शितियों को जब ये अनुभूति के स्तर पर भेलते हैं तो अवसर उनकी प्रतिप्रया या तो मात्स्यिक रोप की होती है या फिर विरविन की, जो अन्ततः एक भावुक प्रतिप्रिया है। इसलिए उनका व्यंग्य उस विमर्शित के बाह्य रूपा का ही स्पर्श करता है। भीतर में कचोटने वाला व्यंग्य प्रभाकर माचव की बेबल उन्ही कविताओं में मिलता है जिनमें उस भावुक प्रतिप्रिया से वे अपने को बचा पाए हैं। उदाहरण के रूप में 'निराशा' सम्बन्धी उनकी कुछ कविताएँ आधुनिक जीवन के हृदय-हीन मान मूत्यों के गर्दभ में एक निष्ठावान व्यक्ति की 'मिमिक्रि' स्थिति के व्यंग्य को एक गहरे दर्द की अनुभूति के साथ जोड़ कर उभारती है। व्यंग्य विपर्यय के गहरे बोध से पूर्ण कुछ ऐसी ही कविताएँ उनसे काव्य सगह 'मेगन' में भी हैं जो कवि के एक नये विवास त्रम को सूचित करती हैं।

प्रभाकर माचवे के अन्तर्वर्ती काव्य व्यक्तित्व में अभी तक एक असमान बनावट और अमेलता पाई जाती रही है। गम्भीरता और अगम्भीरता की पचमेल खिचड़ी, सम्पृक्ति में एनाएन विरक्त और उन्मत्त हो उठने की प्रवृत्ति, और अपने भोगे हुए को रचनात्मक स्तर पर अधिन देर भेद न पाने—अपने 'फैलाव' को किसी एक बिन्दु पर वेन्द्रित न कर पाने—की असमर्थता की प्रक्रिया में उपजी उनकी कविताएँ एक मिथित प्रभाव छोड़ती रही हैं। ऐसा ही उनकी रचना प्रक्रिया को स्थावद्ध कर सजना मुश्किल हुआ है। उनकी सञ्ज्ञात्मकता अधिकतर ग्रहणशीलता के स्तर पर ही काम करती रही है। नये-नये अनुभव सचिन करने और दुनिया को प्रस्तवती आँखों से देखने में ही, न कि अनुभूति वेन्द्रित रचना दृष्टि में ऊपर उठकर अपनी सञ्ज्ञात्मकता को अपेक्षाकृत अधिक ठोस मूलाधार पर प्रतिष्ठित करने में—वे अपनी प्रतिभा का प्रयोग करते हैं। इसीलिए तात्त्विक दृष्टि से माचवे का काव्य तात्कालिकता की आँच से भरपूर होते हुए भी मंच्योर काव्य नहीं रहा है। उनके काव्य में व्यक्त उनकी दृष्टि हृद से-हृद एक सावभौमिक दृष्टि ही रही है, अद्वितीय दृष्टि नहीं जो आधुनिकता की प्रथम धर्त है। अब यदि उनकी उस सावभौमिक दृष्टि को भी समर्थन और अनुमोदन नहीं मिल सका तो इसका कारण उनके व्यक्तित्व का वह मशय ही है जिसकी ओर इस लेख के प्रारम्भ में इशारा किया गया। उनकी दिक्कत—एक तरह से छोटी-मोटी ट्रेजेडी भी—यह रही है कि एक ओर तो काव्य की सावभौमिक सचाई से वे अपना दामन नहीं छुड़ा पाते वे दूसरी ओर अद्वितीयता को पा लेने की बेचनी भी उनमें है। वे 'समग्र सत्य' पाने की आकांक्षा रखते हैं पर यह भूल जाते हैं कि आधुनिक कवि की खोज समग्र सत्य न होकर अनुभूति की समग्रता होती है जिसमें से वह अपना एक विशिष्ट सत्य रचता है।

माचवे की इधर प्रकाशित कुछ कविताओं में उनकी वह बेचैनी साफ भलकती है। अभी तब जैस व शब्दों की 'बाजीगरी' करते रहे थे, अनुभूति के व्योरेवार 'वर्णन' की चमत्कारिता में ही उलझे रहे थे और यह समझते रहे थे कि भाषा को तोड़ मरोड़कर अपनी सहज रचनात्मकता में ही व किसी नयी उपलब्धि को पा लेंगे। जिस वैचारिक वैकुण्ठ के अस्तित्व की अनुभूति के स्तर पर जानकर भी वे उसके तनाव के साथ सीधे मुठभड़ से बचन रहे थे उसे अब स्पष्ट चेतना के स्तर पर भी अनुभव करने लगे हैं। पहले की फाकामस्ती अत्र एक गहरी कृष्णा में बदल गयी है। कवि में स्वयं अपनी रचनात्मकता के प्रति एक प्रश्न भाव—उसकी सार्थकता का कोई एक मूलाधार खोजने की घनीभूत जिज्ञासा—उदित हुई है। पहले अपनी शक्ति को ठौर-बुठौर लुटाने में आनंद आता था, अब उसे किसी कन्द्र की ओर नियोजित करने की पीडा है ('किस विराट के घर में यह भाड़ू फेर रहा हूँ')। शब्दों की पूंजी को दाँव पर लगाने वाले कवि को एक तरह का आत्मसाक्षात्कार सा हो रहा है—वह नये सिरे से अपने अस्तित्व के सदर्थ में 'निज को व्यवत करने के साधन रूप शब्दों के सही रूप की तलाश करने को आतुर है—'मेरे सच्चे शस्त्र किसी शमी वृक्ष की खोखल में छिपे पड़े हैं क्या?' (ज्ञानपीठ पत्रिका, नवम्बर, १९६५) कवि के इस नय रूप में ही उसके आगामी विकास की सम्भावनाएँ कहीं छिपी हुई हैं और उसक सकेत भी छिटपुट रूप से प्रकट होने लगे हैं।

[१९६७]

यथार्थ से आधी मुठभेड़

ओ रे, लाल—गोदी के

बया तू ही है पिता—मानव का ?

गली का परिवेश (क ग ग—२)

श्रीराम वर्मा की कविताएँ पढ़ते हुए वडेंस्वर्थ की एक कविता का शीर्षक रह-रह कर याद आता है—'चाइल्ड इज द फादर आफ मैन'। श्रीराम वर्मा के व्यक्तित्व में उस कविता-शीर्षक का शिशु भी है और वह आदमी भी। दोनों एक-दूसरे में छिपे हुए। अपने अस्तित्व के लिए एक-दूसरे पर आश्रित, एक-दूसरे के सन्दर्भ में ही अर्थवान। श्रीराम वर्मा के काव्य-संग्रह 'श्रीनविच' की पहली कविता का कवि-मन एक आकार लेता हुआ मन है, बोरे कागज-सा ऋजु, धारणशील और श्रुतिधर्मा। जटिल और दुर्वह वर्तमान को अपना छोटा भाई मानने का और उसे जिघर चाहे मोड़ सकने का सरल विश्वास भी उसमें है। पर सत्तर के विराट चक्रव्यूह को छोटे भाई की नूतन पाठशाला और अपने को उमका अकेला अध्यापक बताने में जो तम्बीर हमारे सामने उभरती है वह हाथ में छोटी-सी छडी लिए ऐनक लगाए एक मिनि-मास्टर से क्या कुछ ज्यादा रोबदार है ? इस कविता के बाद अब आइए मग्न की अन्तिम कविता पर। क्या यह सिर्फ सयोग है कि इस कविता का केन्द्रीय चित्र भी एक पाठशाला है— किसी पाठशाला में टंगे हुए श्याम-पट का जिस पर प्रश्नों के हल निकालना अब कवि को व्यर्थ लगने लगा है ? अध्यापक की प्रत्यक्ष उपस्थिति इस कविता में नहीं है। हल निकालने वाला भी अब 'मैं' न रहकर 'हम' हो गया है—कवि आत्ममुग्ध भावबोध की बंधा से चलकर कयस्क आत्मबोध की बंधा में पहुँच गया है। उसने ज्ञान का फल चख लिया है। उसके स्वर में भले बुरे की पहचान वाली दृष्टि है, और एक काट करनेवाला व्यंग्य-विद्रूप भी। पहली कविता का वह छलक छलक पड़नेवाला आत्मविश्वास अब यथार्थ के एक ठण्डे स्वीकार में बदल चुका है।

श्रीराम वर्मा के व्यक्तित्व के ये दो स्तर हैं। लेकिन ये दोनों स्तर न तो उनकी काव्य-यात्रा के आरम्भ के और न ही अन्त के बिन्दु हैं। उनमें जहाँ 'शिशु' का मन घोलना है वहाँ भी आदमी के अनुभव की करी जमीन दूर नहीं, और जहाँ 'आदमी' के अनुभवलोक की सरासर विसंगतियों का तना हुआ जाल-माल है वहाँ भी वह शिशु अपनी 'भाँ' करने से बाध नहीं आता। श्रीराम का कवि-मन इस दोहरी बाट के घागो

से ही बुना हुआ है। यह बुनावट समान नहीं है और वह व्यक्तित्व भी अनुभव की आँक में पक कर अभी प्रौढ़ नहीं हुआ है, इसे हम आगे देखेंगे। अभी उस शिशुमन की गोह लें।

यह शिशु-मन प्रकृति प्रेमी है—प्रवृत्ति के सहज और शान्त मन स्थिति वाले रगारग रूप उसे भाते हैं। उड़ते बादल, हिरन, आकाश, विरन, ओस और बुहरा, चिड़ियाएँ और गिलहरी आदि देखना और दिवाना उसे अच्छा लगता है। दूधो के साथ वह जाना, शब्दों में उल्टी लड़ी बाँधने जाना—एक आत्मविमुग्ध वीतुक के गाय, एक आत्मसजग विभोरता के माथ, कभी-कभी इतन सघन रूप में कि इससे कविता की संवेदना ठस-सी लगने लगती है। दृश्य-चित्र स्पष्टिब की तरह साफ और चमकदार लगते हैं पर कुछ खास झलकाते नहीं। त्रिभ की रेखाएँ निहायत बारीक, रची हुई कटावदार, पर अर्थ के मामले में एक जरा में भावुक घबरे के अनावा कोई विशेष हरकत नहीं। ऐसे में दृश्य दृश्य तक ही रह जाता है। इसकी वजह शायद भापा का वह छायावादी मस्कार है जिससे श्रीराम वर्मा मुक्त नहीं हो सके हैं। इस भापा सस्कार के पीछे जो साहित्यिक सौन्दर्यबोध है उसे भी वे पूरी तरह भ्रष्ट नहीं पाये हैं। पर भापा की बात आगे, अभी मन।

पावनता, गरर इच्छाएँ और जिज्ञासा इस मन का धर्म है, प्रयोग और खिलवाड उसकी प्रकृति। जीवन के सरल रूपों में प्यार और उस रूप को विकृत करनेवाली स्थितियों के प्रति एक उदासी। जीवन को एक तुलनाहट में पकड़ने-बाँधने की चेष्टा और उल्लास। धुरु की लगभग मारी कविताएँ इस बच्चा-मन को समर्पित कविताएँ हैं। स्वाद में पुरानी और आज के मरुत भावबोध के सामने खामरुवाह को पसीजी हुई-सी। पर उनका भोलापन आपसी निरस्त्र कर देता है

दिल और जूता

- .. मुझमें दिल था
लोग कहते थे, तुम अभी बच्चे हो।
- .. मैं दिल को मजबूत किया
लोग कहने लगे तुम बिल्कुल बच्चे हो।
- .. मैं ने दिल की जगह एक जूता टाँग दिया
लोग चिल्ला उठे, अरे तुम कितने सच्चे हो।

दृगम एक चिड भी है, पर वह निराली यहाँ से है? उस सहज मन से ही न, जो अपने से विपरीत दिशा में जा रही दुनिया के व्यवहार से चकित है।

यही भोलापन प्रेमानुभूति गम्बन्धी कविताओं में भी है। तभी तो देह का गीन पाते समय भी 'मरुत' की बातें नहीं भूलनी। उपसहार शीर्षक कविता की प्रियदर्शना अगर सहानुभूति के स्वरो में रँभाती हुई नदी की तरह सम्पूर्ण दिशाओं को आप्यायित कर उगके गम्पूर्ण को बगारू शंती में ले भागती है। प्रेम के अनुभव में ऐन्द्रिक मामलता या तोत्र तदगारमक जटिलता नहीं, एक तरल रूमानीपन, एक केशीय स्वजिलता है। इस प्रेम में कुछ अधिकारपूर्वक माँगन स ज्यास प्रेम के आगे स्वयं बिछकर एक सुरक्षा पा लेन की कामना है। स्तन, उरोज, छाती, जीप, चम्बन जैसे शब्द जरूर आते हैं, पर वे अपने

साथ भावनाओं की कोई उत्तेजक ऊष्मा, वयम्ब सौन्दर्य की कोई मर्द-अनुभूति नहीं, एक र्चचल औरसुक्य का भाव ही लेकर आते हैं। एक वञ्चित प्रदेश में उभरकर भाँकने की कुछ भिन्नक कुछ साहमपूर्ण चेष्टा की तरह, पवित्र और मामूम। प्रेम में भोलेपन का यह अन्दाज कि 'कड़यो ने गाली दी/हमें देख/गाय ने भी जुगाली की' देखकर कौन नहीं कायल हो जायगा! ऐसे मन का प्रेम 'हवा मिठाई' सा हल्का और भीठा है, वह दाहता नहीं, सिर्फ गिलहरी की तरह घुतरता है।

और इस मन का शुद्ध खिलवाड़ देखना हो तो 'सुनिए' दीर्घक कविता देल जाइए। शर्त सिर्फ एक है कि इसमें 'कविता हँडने की कोशिश' न कीजिए—'वहाँ से हटा लीजिए/अपना वह हाथ/जिसमें क्लम है/(और अँगूठा भी।)/दिखते नहीं/(पर-छाईं)/गधे के कान चौकन्ने।' खिलवाड़ और भी कई जगह हैं, जैसे 'सरदर्द' में और खिलवाड़ से मिलता-जुलता प्रयोग भी, जैसे कि 'कोरस', 'दूज का चाँद' और 'नुक्कड़ पर घूरे ने कहा' में। ये प्रयोग कुछ इसी तरह के हैं जैसे कोई शरारती लडका कुछ देर के लिए एकाएक गम्भीर हो जाए। प्रयोग यहाँ अपनी ताकत आजमाने के लिए है, जीवना-नुभूति के भीतर से फोड़कर निकली किसी गहरी सर्जनात्मकता की अभिव्यक्ति के लिए नहीं। इन प्रयोगों में शब्दों के भीतर टोह लेने की सजग कोशिश है, उन्हें हाथ में लेकर तौलने-अन्दाजने की। यह कोशिश बाद में रग तापी, शब्दों के स्वभाव की अच्छी पहचान से कवि एवदम चकित करने वाले अर्थ की सृष्टि कर सका, इसका उदाहरण हमें सिची छन से 'तिप्-तिप्' में मिलता है।

'युद्ध के दिनारे' तक आते-आते कवि-मन के भीतर का 'आदमी' उसके 'शिधु' को पीछे कर खुद सामने आने लगता है। रास्ते से गुजरती रोशनियाँ यथार्थ-बोध के एन जगल की तरह उसके मन के चारों ओर घेरने लगती हैं। कवि सायद पहली बार महसूस करने लगता है कि 'रोशनी का मतलब/है/हथियार डालना'। अगली कविता है 'आईना' जिसमें वह शिधु और वह 'आदमी' एक साथ आमने-सामने प्रकट होते हैं। आईना कवि का वह अपनापा है—'हममें स्वतन्त्र, पर विश्वसनीय,/अत्यन्त निजी' ('शुक्र—३')—जिसमें वह जीवन की राह देखता पाता रहा है। पर तभी

आते हैं जगल से मेरे मने,
फूरारते, हँमते
राम्बे दाँत घाले, नीचे फिक्के कसते
खीलें वारते

यह है यथार्थ का चेहरा जिगमें उसे निबटना होगा। अपने एकान्त और पावन निजत्व को खण्डित करने वाले चेहरे के आगे एक बार तो 'बच्चों की तरह उस समय/हाथ फँवता है वह', पर दूसरे ही क्षण अपने निजत्व के आईने में खुद को देखकर उसमें यह बोध जागता है कि वह अब अखण्डित नहीं रहा। अपनी सरल जीवनेच्छा को खण्डित करने वाले विप उगलते चेहरे को सगा बताने के पीछे कहीं यह स्वीकार है कि उसकी दुनिया उसके भीतर नहीं अब बाहर उन यथार्थ में ही है। कविता के अन्त का यह कथन

कि 'अब मैं वह नहीं रहा' को अगर अधारण सत्य न भी मानें तो भी यह अनुभव कर सकना मुश्किल नहीं कि परिवर्तन की कोई रागापनित्र त्रिपा उस मन में घुस हो पड़ी है। टीका इस कविता से ही नहीं, पर यहाँ आकर उस त्रिपा में टूटते-बनते रंग और पृष्ठते घुलघुले देखे जा सकते हैं।

इस संयुक्त मन पर यथायं की प्रतित्रिपा का एक चित्र 'पावन प्रेक्षागृह' में मिलता है। इस कविता में बढते हुए सामाजिक परिवेश और उगत जुड़े मूल्यों के बदलाव का अवन है। कविता के शब्द ध्वनि पर गौर कीजिए तो एक तरफ दर्भी की दुःका, रंले, छात्रावने, योजना, गलियाँ, नहरें, तलवार, मगीन, विजली, कारें, बतियाँ, टाइप-राइटर, मेहन और कुकुरमुत्ते हैं तो दूसरी ओर बोछार की कुमुमित सता, पावती हजाएँ, वमनोत्सव, समुद्र, हृदय, पन्लपित आभा, कपोल के आँसू, पुरइन, घटाओं में आन्नवलनव, अधर, मजरियाँ और इन्द्रधनुष हैं। जिस भाव-सतरार से य शब्द उपज हैं वह एक नहीं दा हैं। एक महत्वपूर्ण बात इस कवि को समझन में यह है कि भाव-सन्मार के ये दोनों स्तर आमने-सामने होन हुए भी परस्पर टकरान नहीं। इनके बीच का विरोधाभास न तो कवि की अनुभूति में है न उसके द्वारा सम्प्रेषित अर्थ में। भाव के ये भिन्न बोध-स्तर बिना किसी इन्द्र या टकराव की चेतना के एक सह-अस्तित्व में श्रीराम वर्मा में दूर-दूर तक मिलते हैं। इनकी राजनीति-मुखर चेतनावाली कविताओं तय में। इन दो भिन्नताओं के बीच किसी 'गैप' को तीव्रता से महसूस न करना—इस गैप में अपनी सजंनारमक कल्पना की कमद पेंचकर किसी नए अर्थ की तलाश न करना—श्रीराम वर्मा की वाच्य-उपलब्धि की हमारे लिए काफी कुछ सीमित कर देता है। श्रीराम की चेष्टा अधिकांश में तो इन दो विरोधी तत्वों को आपस में घुलाने की ही रहती है, उनके अन्तर्विरोधों को उभारने की नहीं। विडम्बना यह है कि ये विरोधी तत्व परस्पर घुलनशील नहीं हैं।

कवि-व्यक्तित्व के ये दो भिन्न बोध स्तर आखिर हैं क्या ? श्रीराम वर्मा ने जब अपनी वाच्य यात्रा शुरू की तब उनके पास सिर्फ अपनी अनुभूति की पूंजी मात्र नहीं थी, बल्कि साथ में एक ऐसी पूंजी भी थी जो उन्हें हिन्दी की वाच्य परम्परा से मिली थी। तब नयी कविता की जबान पर छायावाद का स्वाद पूरी तरह मरा न था। नयी कविता मूल रूप में एक साहित्यिक आन्दोलन था—साहित्य परिवर्तन की एक नयी दृष्टि। अपनी प्रेरणा में वह बदले हुए परिवेश से ही उद्भूत थी, पर उसने स्वयं उस परिवेश को बदलने की भूमिका नहीं निभायी। यह काम आगे आने वाली पीढ़ियों के हाथों हीना था। इसलिए नयी कविता का भावबोध नये मानव-मूल्यों की रचना पर आग्रह के बावजूद 'साहित्यिक' था। छायावाद जितना घनिष्ठ साहित्यिक तो नहीं, पर प्रगतिवाद में जन भावना की मुक्त अभिव्यक्ति में 'साहित्य' को 'रोक' (सँसर) मानने की जो व्यापक प्रवृत्ति पनपी थी उसे देखते हुए, काफी दृढ़। नयी कविता परम्परा के प्रति विद्रोह करते हुए भी उस परम्परा को जरूरत से ज्यादा नष्ट होने नहीं देना चाहती थी। उसकी चेतना में निर्माण से कहीं ज्यादा रक्षा का भाव निहित था। रक्षात्मकता

की इस निपेधात्मकता के कारण ही नयी कविता में एक प्रकार की गत-रंता, डूबने में भी चीकन्नेपन का भाव, शिल्पगत सफाई और भाव समय मिलता है। श्रीराम वर्मा के भावबोध का एक स्तर हिन्दी कविता के इस इतिहास से निमित्त है। श्रीराम जीवनानुभूति के तीव्र क्षणों में भी साहित्य से स्खलित नहीं होते। अनुभव की अराजकता में से गुजरते हुए भी उससे एक मुनासिब दूरी ब बनाए रखते हैं। उनकी कविताओं में शीर्षक ही देखिये व कविता की रचना प्रक्रिया में से छिटककर तो निकलते हैं, पर कुछ इतने दूर जा छिटके हैं कि कविता और उनके बीच एक अन्तराल सा बन गया है—एक साहित्यिक अन्तराल। वे काव्यात्मक सूक्ष्मत्व के साथ कविता पर चिपकाये गये से लगते हैं।

कविता के भीतर भी एक ओट उनके और रचना का आकार लेते अनुभव के बीच रहती है। प्रकृति इस ओट का एक उपादान है। श्रीराम की काव्य मवदना में यह प्रकृति भिनी हुई है। छायावाद में प्रकृति एक स्वतन्त्र सत्ता थी जिसके प्रति कवि बराबर के एक सवाद में उन्मुख होता था (निराशा की तुम और मैं क्षीणक प्रमिद कविता की यहाँ याद हो आती है)। नयी कविता में प्रकृति मानव अनुभूति के अन्तर्वर्ती स्तरो पर कवि की सहचारिणी बनी। पर आज की कविता में प्रकृति भाषा में घुल-मिलकर उसका एक जरूरी उपादान बन कर रह गयी है। पहले प्रकृति कुछ कहने का माध्यम थी—इस 'माध्यम' से कवि का तादात्म्य स्थापित कर लेना एक का दूसरे पर आरोपण था—कवि की बात कवि के मुख से न निकलकर प्रकृति के मुख से निकली, प्रकृति और मनुष्य के बीच द्वेष की स्थिति में कोई मौलिक अन्तर न था। नयी कविता ने माध्यमत्व दोनों का स्वीकार किया—प्रकृति का भी मनुष्य का भी। पर आज के औद्योगिक समाज में बदलते हुए परिदृश्य में प्रकृति न तो माध्यम है, न मनुष्य के समानान्तर कोई अन्य सत्ता कि जिस पर कुछ आरामित किया जाय। सूर्योदय, बादल आसमान, चिड़ियाएँ छायावाद में प्रकृति-सत्य की मूर्तिमान जीवन्त सत्ताएँ थी नयी कविता में वे प्रतीक और बिम्ब बनी, और अब वे भाषा-काश में निश्चित अब देनवान शब्दों में बदल गयी है। बात यह है कि प्रकृति अब एक सपाट हकीकत है जंत कि मनुष्य एक सपाट हकीकत है—दोनों का ही कोई 'साहित्यिक उपयोग नहीं रहा। कहने वाले कह सकते हैं कि समसामयिक कविता प्रकृति-काव्य की दृष्टि से विपन्न हो गयी है। पर अब प्रकृति की ओट न रहने से अनुभूति के खरपन की जाच ज्यादा आता हो गयी है और यथाथ के साथ सीधा साक्षात्कार सम्भव हो सका है यह व भी मानेंगे।

श्रीराम वर्मा में प्रकृति स्वतन्त्र नहीं है, वह मनुष्य के साथ ही चलती है, हाँ कभी-कभी इस चलने में मनुष्य थोड़ा पिछड़ जरूर जाता है। पर श्रीराम की यह प्रकृति नयी कविता वाली ही है, आज की नितान्त भाषा-चेतना वाली नहीं। उनकी प्रकृति साहित्य से अलकृत है। ये अलकार कुछ तो छायावाद-नयी कविता के हैं और कुछ सीधे सस्कृत साहित्य-परम्परा में लिए गए हैं। 'साहित्य स्मृति में मुरभित कवि-समय (बाँची से इन्द्रधनुष), उपमाएँ ('चाँदनी की मछलियाँ', बर्फ के बादल), शब्द ('दिवकाल

चक्रवाल', 'सायतनी', 'रविकोरक', 'अनामय', 'ज्वलन्त रश्मि-गति के चक्राकार वर्ष में स्वयंप्रवाश') और अभिव्यञ्जना कौशल, यह सब श्रीराम वर्मा की कविता में है। ये सब उनकी अनुभूति को महज विप्रात्मक बनाते हैं, अर्ध-व्यञ्जना की कोई नयी लकीर नहीं डालते। अपनी अभिव्यक्ति के लिए प्रकृति के उपादानों पर आग्रह श्रीराम का मोह नहीं है (मोह देर-सवेर दूर हो सकता है), बल्कि वाक्य-चेतना का एक अभिन्न स्तर है और वह उनके व्यक्तित्व के उस दूसरे स्तर के पडोस में ही है।

श्रीराम वर्मा के कवि-व्यक्तित्व के दूसरे स्तर का तात्त्विक उनकी ज्ञानात्मक संवेदना से है। यह उनकी प्रतिभा के लिए अर्जन का क्षेत्र है, जिसमें उनकी सर्जनात्मक कल्पना ने उनका पूरा साथ दिया है। यथार्थ को श्रीराम केवल अनुभूति के स्तर पर ही नहीं, एक कल्पनात्मक ऊर्जा के रूप में भी ग्रहण करते हैं। उनका यथार्थ पक्षयुक्त यथार्थ है। यह कल्पनात्मक ऊर्जा उन्हें यथार्थ के नय-नये रूपों, प्रदेशों का आविष्कार करने को प्रेरित करती है। यह उल्लेखनीय है कि श्रीराम वर्मा की आविष्कार-क्षमता साहित्यिक परम्परा से प्राप्त संवेदन के क्षेत्र में उतनी नहीं (वहाँ प्रायः सब कुछ निश्चित और ठम है), जितनी यथार्थ के संवेदन-क्षेत्र में क्रियाशील होती है। उनकी इस क्षमता के सशक्त उदाहरण नयी कविता ७ और ८ में प्रकाशित उनकी 'शब्दों की शताब्दी' और 'मैं' शीर्षक कविताएँ हैं। इस सग्रह में 'परिवार नियोजन' शीर्षक कविता का यह अंश देविए

दायी जेब में जखुरत की सारी चीजें
बायी में रोजगार दफतर।
भैंस के पेट में बजता ट्राजिस्टर।
भाई हवाई जहाज पर बरिय
भतीजा पानी के पोत पर इतराय।
धोबी का कुत्ता (न घर का न घाट का)
मुहावरा बदल कर कीमती साबुन से नहाय।

इस तरह श्रीराम वर्मा यथार्थ को सिर्फ भोगते नहीं उसे रचते भी हैं और इस प्रक्रिया में यथार्थ अनुभव के आधार को विस्तृत करते हैं। न सिर्फ विस्तृत, बल्कि अपने तमाम व्यौरों के साथ सटीक भी। वे यथार्थ को लेकर उड़ जाते हैं, पर साथ ही जमीन का वह टुकड़ा भी साथ ले जाते हैं जिस पर वह यथार्थ टिका होता है। यथार्थ की उनकी पहचान नगी आँखा की पहचान नहीं है, पर यथार्थ पर उन्होंने नयी कविता के कवियों की तरह दार्शनिकता का चेहरा भी नहीं चढ़ाया है। उनका यथार्थ रक्त में बजता, अनुभूति की तात्कालिक ऊष्मा में स्पन्दित यथार्थ है, ठण्डा, निरावेग या बुद्धि को आँखों दखा हुआ नहीं, हालाँकि जहाँ ऐसा कहीं है वहाँ भी वह मार्मिक और चोट करनेवाला है, जैसे कि 'चौराहे पर ग्रीनविच का एकालाप' में। एक बानगी

क्या तुम्हें नहीं लगता कि जूँ तक हम से ज्यादा आजाद हैं,
सुली हैं। और दरअसल क्या यह सम्यता उन्हीं की नहीं है ?

श्रीराम वर्मा का यथार्थ आज के समय में घटना हुआ यथार्थ है और इस यथाथ की भाषा भी व अपन आसपास में ही चुनत है। पर वभी-वभी लगता है कि वह यथार्थ श्रीराम की अनुभूति में न होकर उनकी भाषा में है, अनुभूति और शब्द के बीच की सन्धि में नहीं, शब्द और शब्द के बीच की सन्धि में। व भाषा में ही उस यथार्थ की अनुभूति को पाते हैं। पाने के पहले खोजत और छूत हैं। सर्जनात्मक भाषा का अवश्य ही यह एक ऐसा आयाम है जहाँ भाषा केवल अनुभूति को अभिव्यक्त करने का माध्यम मात्र न होकर अनुभूति को रचने और स्वायत्त करने की प्रक्रिया का अंग बन जाती है। इस भाषा के जरिये ही श्रीराम अपने परिवेश के यथाथ की तरफ बढ़त है। यह यथार्थ उन्हें अपनी ओर खींचता है, उनके केन्द्र से बाहर एक व्यापक परिधि की ओर। प्राप्त अनुभव से अर्जित अनुभव की ओर। श्रीराम वर्मा की ज्ञानात्मक संवदना की यह सहज और स्वाभाविक गति है। इसीलिए थिराई अनुभूति के यथाथ की अपेक्षा व घटित हो रहे अनुभव के यथाथ की तरफ ज्यादा आकृष्ट होते हैं, चाहे यह यथाथ चुनाव हो, युद्ध हो या राजनीति। श्रीराम वर्मा की समस्या यह है कि व अपनी कविता में केन्द्र और परिधि दोनों को ही रचाना चाहते हैं। मूलतः साहित्यिक सो-दयबोध और वैयक्तिक अनुभूति में ही पनाह खोजती भाषा से निर्मित वह केन्द्र एक तरफ है और उससे छूटकर फैलती-बसरती, आधुनिक परिवेश में पनपती चेतना दूसरी तरफ। दोनों की परस्पर विरुद्ध गतियाँ—एक की केन्द्रोन्मुख (सेन्ट्रीपीटल), दूसरे की केन्द्रविमुख (सन्ट्री प्यूगल)। श्रीराम जितना ही इन दोनों को पास लाने की चष्टा करत हैं उतना ही इनके बीच की दूरी (कंट्रास्ट) को बढ़ाते हैं। अपनी कल्पना ऊर्जा द्वारा वभी व उन्ह आपस में घुलाने की भी कोशिश करत है, जैसे 'सो गये लक्ष्मीकांत शीपंक कविता में। उनकी यथार्थ-चेतना के प्रवाह में जो बड़े बड़े साहित्यिक टीले और पत्थर हैं वे उनकी भाषा-चेतना और उससे माध्यम से उनकी अनुभव चेतना की गति को सुस्त और धीमा बनाते हैं। कई बार जहाँ वही उनकी अनुभूति यथाथ चेतना का आग कर बढ़ती है वहाँ उनकी भाषा उस पीछे खींचन लगती है। जहाँ इस तरह के अवरोध नहीं है—जैसे कि सिन्धी छत से तिप् तिप् म—वहाँ उनकी सर्जनात्मकता मुक्त और आत्मीय है भाषा से एकराग, अनुभूति से एकाग्र जुड़ी और अर्थ सृष्टि में नयी

रेंकरेंकरेंकरे

क्या करें

रामरामरामरामरा

मरा करें

या मारें

एक एक को

तक तक के

क्या करें

न दीन-हीन

हम अभी
 यही करें वही करें
 नहीं करें
 क्या करें
 के के के के
 री-री चें चें पें-पें
 कब तरु
 तोल
 पिस्तौल
 पिस पिस पिस-
 त रहे
 कब तब

यह मानो शब्द के साम्राज्य में घुसकर मनचाहा अर्थ लू ले आने की चंष्टा है—साह-सिव और सुखकर। इस चंष्टा में कभी-कभी बहक जाने का भी खतरा बना रहा है—और इसका उदाहरण भी इसी कविता में मिलेगा—पर यह एक ऐसी राह है जिस पर चलते समय कवि अपने व्यक्तित्व के दुदरे दश से मुक्त रह सकता है। श्रीराम वर्मा को इस राह पर चलने में मजा भी खूब आता है। पर जैसा कि कहा गया, उनकी असली समस्या अपने व्यक्तित्व के उन दो पक्षों को एक में सघटित करना है, न कि उन दोनों में समझौता कराना। श्रीराम वर्मा अगर अपने लिए यह सघटन सम्भव नहीं कर पाए हैं तो इसकी वजह है उनमें पर्याप्त बौद्धिक ऊर्जा का अभाव। दो पक्षों को एक में सघटित करने का जो रास्ता हम आज मुलभ ही साफ़ता है वह है उन्हें एक तीसरे पक्ष में अति-श्रान्त करना, और इसमें बौद्धिक ऊर्जा एक निर्णायक भूमिका निभाती है। रोमाण्टिकों (निराला) और बिम्बवादियों (शमशेर) के पास दो पक्षों को एक में सघटित करने का साधन था उनकी उच्च तापवाली भावनात्मक ऊर्जा। इस प्रक्रिया में बनी रचना में भावना का रण चटव होता है और उस रचना का तनाव भी भावावेग के स्तर पर ही सन्तिय हाता है।

जिसे लक्ष्मीकान्त वर्मा 'शरारतपूर्ण सह-मयोजन' कहते हैं उसमें गम्भीर और अगम्भीर के दो पक्षों को अगल-बगल रख देने मात्र से नये अर्थ की सृष्टि नहीं हो जाती। गम्भीर और अगम्भीर का संयोजन चमत्कृत करने वाले अर्थ की रचना के लिए बौद्धिक ऊर्जा की माँग करता है। विपिन कुमार अग्रवाल और त्रिनोद कुमार शुक्ल की 'शरारतों' के पीछे वही बौद्धिक ऊर्जा है, जबकि श्रीराम वर्मा की 'शरारतों' में कल्पनात्मक ऊर्जा ज्यादा काम करती दिखायी देती है। इसीलिए उनकी शरारतें एक भिन्न प्रकार का स्वाद देती हैं। इस स्वाद में उनके व्यक्तित्व का हमारा परिचित वही भोलापन मिला हुआ होता है। चीनी आनमण के मन्दर्म में लिखी उनकी 'धेवजह एक सामना' कविता देखिए .

य हमारी भेड़ें हैं,
जहाँ खड़े होकर वे
हमसे कहते हैं
तुमने चुरायी है
हमारी भेड़ें ।

जरा सी दुनिया पर जमी नहीं हमारी धार,
व बोल पड़े तुम तो गये हमारे कुछ पाव ।
बड़े तुक्कड़ हैं,
जिन्हे हमने कवि समझा था ।

माओत्सतुग (कवि) जैसे 'गम्भीर' शत्रु पर 'तुक्कड़ के अगभीर' निदाने का वार
हम मुदमुदाता हुआ 'विचलित' कर देता है । आगे इन शत्रु महीदय का एक चित्र यो है
कंडेबाज इतन
वि साइकिल चलाओ
चीकस
और अबम्भे के वच्चे की तरह
भौचक
सामने आकर पकड़ लेते हैं
हैण्डिल,
और मुश्किल कर देते है
सम्हलना सम्हलना तक ।
कि हम आगे न जा सके ।

ऐसे शत्रु से कोई नफरत करे या प्यार, या उस पर मुस्कराए ? न, यह कविता बे-रीनेचर
नहीं है । खास तौर से जब हम कविता की अन्तिम पंक्तियों पर आते है तो इस बात में
सन्देह की गुजाइश नहीं रह जाती कि कवि की मशा एव गम्भीर वस्तुस्थिति और उसके
प्रति अपने लगाव की अनुभूति की ईमानदार मजबूती के साथ अभिव्यक्त करना ही है
क्या बात हो सकती है
इस तरह
जब उठ रहा हो धुँआ ?
या तो इस धुँए को खत्म करो
या इतना हीको
कि भट्टी आ जाय—
बात चले न चले,
बात खत्म हो जाय ।

दरअसल हम कविता में गम्भीर आशय और अगम्भीर तैवर का संयोजन किसी सजग

बौद्धिक प्रेरणा से नहीं, कवि के दिशु-मन की सहज तरंग के कारण सम्भव हो सवा है। यह तरंग जब तक अगम्भीर रग में रहती है तब तक हमें शरारत का रचनात्मक सुख देती रहती है, पर जहाँ वह गम्भीर बनने की कोशिश करती है वहाँ कविता के अनुभव के सरलीकरण की ओर बढ़ने लगती है। वयस्क बनने की चंष्टा में कवि उद्बोधन बनता नजर आने लगता है। 'बेवजह एक सामना' का अन्त भी एव उद्बोधन में ही होता है। यही उद्बोधन 'पाबस प्रेक्षागृह' के अन्त में भी है—आओ, / उसे सूघे / टोहें, / दृढ़ता से चुनें / और नये चेहरो पर बुनें ।' जहाँ अगभीर की भिलावट से रहित श्रीराम खालिस गम्भीर होते हैं वहाँ पर वे खालिस उद्बोधक होते हैं—देविए 'न्याय-दण्ड' दीर्घक कविता।

वस्तुस्थिति यह है कि आज के ज्ञान सवेदनात्मक (गभीर) यथार्थ के प्रति खुली दृष्टि रखते हुए भी श्रीराम इस यथार्थ को अधूरे रूप में ही जी पाते हैं, क्योंकि यथार्थ को पूरा जीना उसे भाव-ऊर्जा के साथ-साथ बुद्धि-ऊर्जा में भी जीना है, जो फिलहाल वे नहीं कर पाते। आज के लिए प्रासंगिक वाक्य के अनुभव में सिर्फ भाव के सहार ही नहीं, बुद्धि के सहारे भी बैठना और उसको रचना में रूपान्तरित धरना होता है। श्रीराम वर्मा यह काम ज्यादातर अपनी कल्पना से लत है। पर इससे उनके अनुभव के यथार्थ पर एक तरह की अयथार्थता छा जाती है और रचना का अर्थ ज्यादा से ज्यादा सप्रेपणीय बनने के बजाय कवि के मन में ही सिमटता चला जाता है। शायद यही कारण है कि उनकी कविता में आप धोलचाल की भाषा की उपस्थिति तो है पर उम भाषा के पीछे की धार नहीं। यह कविता आज के जीवन के निरन्तर आत-आते वही एकदम पीछे ही ठिठक जाती है। श्रीराम आज के अनुभव को रचना में अनावृत धरने के बजाय उसकी कविता बनाने लगते हैं, जहाँ उन्हें सीधे-सीधे उस अनुभव से निबटना चाहिए वहाँ वे रुक कर उस पर कमीदा बाढ़ने लगते हैं। उनकी कविता खुद उस अनुभव के लिए एक ओट बन जाती है और इस कविता से वे अनुभव के ताप को सह लेते हैं। इस प्रनिया में वे अपने पाठक के पास उस अनुभव का ताप नहीं, उम ताप को सह लेने का एक कवि सतोप ही पहुँचा पाते हैं।

कविता का काम भाषा में यथार्थ को रचना है, पर यह काम यथार्थ को शब्दों के भीतर बाँधने से नहीं, उसे शब्दों के बाहर ले जाने का होता है। भाषा में होते हुए भी भाषा से बाहर, यह है आधुनिक रचना की नियति। सिर्फ भाषा में सीमित यथार्थ एक साहित्यिक यथार्थ—और इससे स्वलित होने पर 'शाब्दिक' यथार्थ—होगा। यह सही है कि कविता का यथार्थ भाव-ऊर्जा की जमीन पर ही जन्म लेता है, रस और पोषण भी उसे उसी से मिलता है, पर उसे गतिशीलता बुद्धि ऊर्जा ही प्रदान करती है। बुद्धि ऊर्जा निरन्तर अनुभव की छानबीन, उसकी पडताल और उसके विभिन्न अवयवों के बीच एक तनायपूर्ण सतुलन बनाए रखने—और इस तरह अनुभव को एक गहन नैतिक एकाग्रता के धरातल पर स्वायत्त करने—का काम करती है। वह जो सवेदन है उसे अनुभूति तक और जो अनुभूति है उसे रचना के जटिल अनुभव-स्तर तक उठाती है। वही अनुभव पर

भापा को फफूँद की तरह जमन नहीं दती, वही भापा में स्थिर हो रहे अनुभव को किंभोड़ कर उस पुनः शब्दहीन अराजकता की ओर झकेलती रहती है। भाव ऊर्जा कविता के यथार्थ की अगर जमीन प्रदान करती है तो बुद्धि-ऊर्जा आकाश। आधुनिक रचना इन दोनों के बीच के किसी तनाव बिन्दु पर सम्भव होती है—रचना में तनाव व्यक्ति और वस्तु के बीच वह रिश्ता है जिसमें भाव तन्मयता भी है और बौद्धिक भ्रमभ्रमाहट भी। श्रीराम वर्मा की कविता इस तनाव के केंद्र की तरफ बढ़ती जरूर है—अपनी खुली दृष्टि के कारण ही—पर उमको पूरी तरह दे दी नहीं जाती। 'शिशु' 'आदमी बनते बनते भी अपना शिशुपन' छोड़ने को तैयार नहीं दीसता।

यह तो हुई यथार्थ व प्रति रवैये और उसे रचना में साधने की वान। अब देखना यह है कि उस यथार्थ के प्रति आविर् श्रीराम वर्मा की प्रतिक्रिया है किस किस की? यह कहने की आवश्यकता नहीं कि आज के यथार्थ—और जो व्यवस्था इस यथार्थ को सभव बनाती है—के प्रति पहली प्रतिक्रिया श्रीराम वर्मा की असहमति की ही है। मोहमग और उसके दर्द की गूँजे—जिनका कारण नयी कविता व किसी भी नुककड पर मुना जा सकता था—इन कविताओं में नहीं है। कारण कि मोहमग के बाद व माहीन में ही श्रीराम की यथार्थ आँखें खुलती हैं। इन आँखों में जो चित्र हैं वह यह हैं

न छवि गृह, न पवत खुदे चित्र न कोई थाप चट्टान के तबले की।

न मृगद्वार, न स्तूप, न मारनाथ के खण्डहर,

न हरे सगममंर, न बुद्ध के उपदेशनिखे स्तभ, न दीपशिखा,

न ही शान्त कछार वरुणा की,

न पदचिन्ह, न झरती दीवार के स्वत बने रूपावार

न ही दूध-भात लायी हुई थाली फूल की।

सिर्फ बूचडखान व पर्श की तरह

सुवह का चिरबुट आसमान

खून के ऊपर राख

अनकित अंधेरा ज्यो बूढा हो गया हो

पर इन आँखों के लिए यथार्थ अब भी सभावना हैं, एक आदर्श। और यथार्थ की तरह यथार्थ की सभावना का आदर्श भी कवि को अरक्षित करता हैं। आदर्श से अरक्षित होकर वह पुनः उसी की गोद में धारण पाने को बिह्वल भागता हैं—सग्रह के शुरू की अधिसंग्य कविताओं में और शिशु व सदर्भ इसी परिप्रेक्ष्य में देखे जा सकते हैं—और यथार्थ व प्रति अरक्षा का भाव उम उमम भीतर तक घुसकर उसकी विसंगतियों को उधारने को प्रेरित करता है। एक उस उदाम और खिन्न बनाता है, दूसरा असतुष्ट और बटु। आदर्श ने उसकी जिन्दगी हराम की थी, यथार्थ उसे सम्पत्ता की तरह जरूरी लगता है जिसके बाहर वह जा नहीं सकता।

कवि को अरक्षित करने वाला वह अनिवार्य यथार्थ श्रीराम का वर्तमान है और उससे वे असतुष्ट हैं। उनकी दृष्टि इस वर्तमान के नामूरी पर नशतर सी पड़ती है। व

उस पर हमना भी और उसकी चिन्दी उड़ाना भी जानते हैं। किन्तु उनका विरोध उग यथार्थ का पोषण करने वाली व्यवस्था के प्रति सन्निय विरोध नहीं है। उनकी दृष्टि व्यवस्था में असहमति की है, उगको बदलने की नहीं। इससे उनके विरोध का अन्त एक एवम्नाप में होता है। इसी से यथार्थ से उनकी मुठभेड़ आधी मुठभेड़ रह जाती है। पूरी टक्कर नहीं, हर बार कुछ बगल में निकल जाता है। टक्कर जितनी है उतने से सिर्फ धुंआ निकलता है, आग नहीं।

ग्रीनविच के नाम से योरोप और अमरीका के हिप्पियो की याद अनायास हो आती है, शायद इसलिए कि 'ग्रीनविच विलेज' शुरू में उस तरह के आन्दोलन का केन्द्र था। हिप्पियो को 'पलावर बिल्ड्रेन' भी कहा गया है, सो इसीलिए कि यथाथ-व्यवस्था के प्रति असहमति और विरोध का भाव उन्हें उस व्यवस्था से रूठकर उसे छोड़ कर उसके बाहर आ जाने को प्रेरित करता है। श्रीराम वर्मा अपने व्यक्तित्व में वर्तमान 'शिगु' के बावजूद यथार्थ का निषेध नहीं करते, वे यथार्थ से और यह यथार्थ जिस समय में है उस समय से भी रूठकर उसके बाहर नहीं जाना चाहते। उनका सक्क तो यह है कि इस व्यवस्था को

उलट दूँ तो मैं

नहीं रहता मैं।

—मैं ही जाता हूँ।

पर वह लेकर मैं कहाँ जाऊँ ?

आक्टोपस की तरह वह मुझे आविष्ट करता

मुझ पर धूकता काला धूक

नहीं होने देता जूँ। और इस सम्यता से बाहर

अकेला रह कर मैं क्या करूँगा।

फिर अपने इस पहले कविता संग्रह का नाम 'ग्रीनविच' क्यों ?

[१९७५]

‘पहचान’ के चार कवि

ये कवि हैं, आग्नेय, शिवकुटीलाल वर्मा, सोमदत्त और विष्णु नागर। आग्नेय की कविताएँ तब से छपने लगी थी जब नयी कविता का आन्दोलन अपने चरमोत्कर्ष पर था। शिवकुटीलाल वर्मा की कविताएँ भी नयी कविता को कोख से ही पैदा हुई हैं। पर विष्णु नागर एकदम युवतम पीढ़ी के कवि हैं और अपने में काफी पहले लिखना शुरू करने वाले सोमदत्त की तरह उनकी कविता में भी नयी कविता की कोई स्मृति नहीं है। इस तरह आग्नेय की कविताएँ यदि एक छोर पर हैं तो विष्णु नागर की बिल्कुल दूसरे छोर पर। दोनों छोरों के बीच समय और सवेदना का काफी लम्बा फासला है। इस फासले को जंग भीतर अनुभूति की गहराई में जैसे ही वाहर भापा की सतह पर भी महसूस कर सकना मुश्किल नहीं। चीजों को देखने, उनसे जुड़ने या अलग होने का ढंग और सवेदना की जमीन पर उस देखने, जुड़ने या अलग होने को शब्दों में अभिव्यक्त करने का तैयार—कविता के ‘मिजाज’ का निर्माण करते हैं। मिसाल के लिए आग्नेय की कविता में फूल धूप, चिड़िया, मूय, आदि चीजों से कवि का जो सम्बन्ध है वह उन्हें चीज नहीं रहने देता, ये तमाम चीजें उनके यहाँ अनुभूतियों के सजीव स्पन्दनशील आकार बन जाती हैं, जिनके माध्यम से कवि कोई अर्थ रचना और सम्प्रेषित करना चाहता है। ‘माध्यम’ शब्द पर गौर कीजिए। कवि एक छायावादी कवि की तरह चीजों से अपनी अनुभूति या कल्पना में एकात्म नहीं हो जाता, इससे विपरीत उसके और वस्तुजगत के बीच एक दूरी हमेशा बनी रहती है। इस दूरी को निरन्तर साधते रहना और उसी मनोदशा में कोई बात कह जाना उसका कविकर्म है। छायावादी कवि की अपेक्षा मुश्किल कविकर्म। नई कविता के कवि के लिए चीजें न तो चीजें हैं, न शुद्ध अनुभूति के छायाचित्र। वे माध्यम हैं, जिनमें चीजों का चीजत्व भी सुरक्षित है और अनुभूति की गतिशीलता भी—

धूप

एक बूढ़ की तरह अश्ववार पढ़ती है।

चमकीला सूर्य

खरगोश की तरह

मेरी आयु के अधिवारे घर में घुसता है।

(आग्नेय)

यह नयी कविता का मुहावरा है। प्रकृति के साथ एक ऐसी आत्मीयता जिससे प्रकृति केवल वस्तु नहीं बल्कि जिसका काव्यात्मक इस्तेमाल किया गया हो, बल्कि अनुभूति-सत्य के समानान्तर चलती एक अलग हस्ती भी हो, जो जब अनुभूति-सत्य के दायरे में प्रवेश करती हो तब उसमें टकराकर एक स्वतन्त्र अर्थ-सत्ता को जन्म दे सकती हो।

प्राकाश रुक गया था
पक्षी भी रुक गये थे
गलियाँ सहमी हुई थी
और सड़कें जैसे चलते-चलते जम गयी थी
फूल खिलते खिलते रुक गये थे
और पेड़ों में न नयी पत्तियाँ उग रही थी
और न पुरानी झड़ रही थी

(शिवकुटीलाल वर्मा)

मुहावरा वही है, पर यहाँ एक फर्क आ गया है। दृश्य की पहचान पर अनुभूति की तरलता और लयात्मकता (जो हमें आग्नेय के यहाँ अक्सर मिलती है) नहीं, एक विचारवान खुलापन है। अनुभूति के दृश्य में जैसे किसी आशय के संकेत में गूँधी हुई प्रकृति साफ-साफ अंकित है। प्रकृति अभी भी अनुभूति और वस्तु-सत्य के बीच दुभापिए का काम करती है, पर अब वह यह काम पूरे मन से नहीं करती, क्योंकि उस मन में फाक पड़ गयी है, चीजों के माध्यमत्व में कहीं कोई दरार पैदा हो गयी है।

चीते सी चालाक
व्यवस्था में
जिन पौधों को वृक्ष बनाने के लिए
हमें
इस्तेमाल किया जा रहा है
उन पौधों के फूल-पत्ते
इस बदर दिलबरा होते हैं
कि आप
खिन्ने चले जायें, उन्हें छुएं
छूते ही
फूल मगरमच्छ के जबड़ों से
बन्द हो जायें
पत्ते छिपकलियों की सफाई से
यड़कर
आप को लील लें

(सोमदत्त)

सोमदत्त की कविता में प्रकृति से ली गयी चीजें कम हैं—फूल, पेड़, पत्ती

चिडिया की अपेक्षा जानवर, कुर्मी और दपतर का बावू उनकी कविता के आशयों को ज्यादा सहजता से ग्रहण और व्यक्त कर पाते हैं। सोमदत्त की कविता का मित्र एक तरह से प्रकृति विरोधी है। ऊपर जो उद्धरण दिया गया उससे स्पष्ट है कि प्रकृति के उपादान जो आग्नेय और शिवकुटीलान वर्मा के यहाँ कवि और वस्तुजगत के बीच एक खास किस्म की मवेदना के रिश्ते को कबीभूत करते थे यहाँ मित्र वस्तुओं के नाम हैं, जैसे पूछ, नाल, जबड़ा, सडक अखवार आदि ठोस हरीकृतों को सूचित करनेवाली वस्तुओं के नाम हैं। वाक्यात्मक आंतरिकता का वह सत्कार त्रिमय वस्तुएँ अपने वस्तुपन की आधारभूत सत्ता को सुरक्षित रखने हुए भी अनुभूति की चुम्बकीय तरंगों के खिचाव में एक भिन्न अर्थ सत्ता को रचने लगे, सोमदत्त को विरासत में नहीं मिला। इसीलिए उनमें वह अनावश्यक रहस्यात्मकता भी नहीं है जो अनुभूति और वस्तुजगत के बीच के नाजूक सतुलन में किसी गड़बड़ी के कारण पैदा होती है। सोमदत्त इसमें बरी हैं। वे चीजों को चीजों की तरह ही लेते हैं, नगी और गपाट। उनकी चीजाँ स जो कविता ममार बनता है वह कवि और उन चीजाँ के बीच किसी खास किस्म के रिश्ते से नहीं, वह बनता है उन चीजों के आपसी सम्बन्ध और आचरण से। कवि को इस सम्बन्ध के बनाने और उनसे आचरण को नियंत्रित करने में कोई दखल नहीं। इसलिए सोमदत्त की कविता में चीजों के अनुभव है, चीजों की अनुभूति नहीं।

चीजों को अनुभव की आदत से मुक्त कर वस्त्र बोध की एक नयी स्वच्छन्दता के पास वापस लाने की—और इस तरह चीजों के साथ कवि के एक नये सम्बन्ध को प्रस्तावित करने की—कोशिश विष्णु नागर में तजर आती है

चिडिया

मैं फिर कहता हूँ चिडिया
अपने घोंसले से बड़ी है
घोंसले में बड़ी चिडिया का
अपना कोई मोह नहीं होता
वह दूसरे के घुगे दानो में
अपना त्याग बीनती है।

(विष्णु नागर)

यहाँ चिडिया के साथ उस तरह के वाक्यात्मक सम्बन्ध नहीं जुड़े हैं जैसे कि आग्नेय या शिवकुटीलाल के यहाँ, इमतिग कवि और वस्तुजगत के रिश्ते में चिडिया का स्थान निश्चित नहीं है, वह न तो वस्तु है, न अनुभूति की स्त्रीन पर चलती फिरती कोई छाया, न माध्यम। वह अर्थ की एक ऐसी भावना है जो अनुभूति में होते हुए भी अनुभूति से बाहर है।

नयी कविता से आज लिखी जाने वाली कविता के फर्क की ये कवि एक प्रक्रिया की तरह अपनी कविताओं में अंकित करते हैं, पर स्वयं उम प्रक्रिया को अपने पक्ष में मोड़ कर रचना की किसी स्वतंत्र ऊँचाई तक नहीं पहुँचते। इनके लिए रचना में

स्वतंत्रता का अर्थ फर्क की उस प्रक्रिया को अधिक से अधिक पारदर्शी करते जाना और ऐसा करने में अपने कवित्व की एक विशिष्ट छवि उभारना है। पर यहाँ भी सब समान रूप से सफल नहीं हो सके हैं।

आग्नेय की कविताओं के मनोविज्ञान में अन्तर्जीवन और बाह्य परिवेश के बीच एक नाजुक सतुलन को बनाये रखने की वही चेष्टा दिखाई देती है जो नयी कविता की मनोरचना का बुनियादी पहलू है। लेकिन आग्नेय इस सतुलन की केवल व्यवस्था अपना पाते हैं, उससे फूटती हुई ऊर्जा नहीं। उनकी अभिव्यक्ति में जो सफाई और सतकंता है और उनकी भाषा में जो रख रखाव है वह यही जाहिर करता है कि वे अपनी वाय्वानुभूति के अवयवों को करीने से एक ढ्रम में व्यवस्थित कर लेते हैं। उनमें कोई लडखडा-हट नहीं। उनमें नयी कविता की सवेदना की तरलता और रागात्मकता है, पर साथ ही यह भी स्पष्ट है कि उनमें उस सवेदना का ताप और भावनात्मक गुपन नहीं है। नयी कविता के मिजाज में एक ऐसी घुलावट थी जो यथार्थ के बखान के बावजूद यथार्थ की नोकें चुभने न देती थी, और अगर वे चुभती भी थी तो 'दर्द' की शकल में। आग्नेय की कविताएँ उस 'दर्द' की हल्के फुल्के रंगों के विम्ब और चित्र बनाकर पेश करती हैं - 'मेरे प्रेम का एक सूर्य था। / उस सूर्य में बादल की रंग-विरंगी चिड़िया/उड़ती है। / वह बादल उड़ता उड़ता आता है, / वह चिड़िया विभक्त होती है/ मेरे हृदय में / मेरे हृदय में एक नदी थी/उस नदी में एक पीली मछली बहती है। / सूर्य का एक बहुत बड़ा टुकड़ा/टूट जाता है/तुम्हारे प्रेम में' (प्रणव बेला के उत्तरार्द्ध में)। / 'हृदय का एक आकाश होता। / है तुम्हारा चद्रमुख स्मरण आने पर/मैं उसमें उड़ते पक्षियों की सख्या/गिनता। / हाय ! मेरे हृदय ! तुम आकाश ही/क्यों न हुए ? / मैं प्रेम के इस उतरते बसन्त को, / तुम्हारे सूर्य-वक्ष पर चित्रित / करता / (आकाश)।

आग्नेय की ज्यादातर कविताओं की थीम है प्रेम। किन्तु आदर्श है कि इन कविताओं में प्रेम का कोई गहन अन्तर्मर्षपूर्ण सवेदन और उसका आवेग नहीं, एक सरल भावुकता और उदास अन्तर्मुख चिन्तन मिलता है। इसका कारण शायद यह है कि प्रेम का अनुभव कवि के लिये यथार्थ का अनुभव न होकर आदर्श का अनुभव है। प्रेम उसे जीवन के सुन्दर रूपों से जोड़ता है, पर कवि प्रेम की सिद्धि के लिए घेतना की बिन्ही गहराइयों या सच्चाइयों में नहीं उतरता, अगर उतरता तो वहाँ उसे प्रेम की दुर्गमता और जटिलता में दो चार होना पड़ता। इसके विपरीत कवि अपने प्रेम में उत्तेजक कल्पना के स्वनिर्मित मसार की सतह पर ही रह जाता है। इसीलिए आग्नेय के प्रेम की स्त्री एक काल्पनिक स्त्री है, वह मूर्त नहीं, आकाश, नदी, चिड़िया, वन, धूप, इद्रघनुप, शाम, फूल आदि के सूक्ष्म विम्ब-चित्रों में अमूर्त और पकड़ से परे है। कवि अपने कल्पना-नत्रों से उसे देख सकता है, अनुभूति की सश्लिष्ट ऊष्मा में छू नहीं सकता, न अनुभव की साभेदारी में पा सकता है। दरअसल यह प्रेम वैसा ही अन्यथाय, क्योंकि अन्तर्जित है, जैसे कि इन कविताओं में माँ, पिता, भाई-बहन के रिश्ते अयथाय हैं, क्योंकि ये सभी आदर्शकृत हैं। इस रिश्ते में कवि-सवेदना को उभारने के लिए पिता हमेशा बूढ़ा और

असहाय होता है, माँ हमेशा एक अच्छी माँ की तरह अपने दुनारे घेरे के लिए धाली सजाए रखती है, छोटे-भाई-बहन हमेशा भाई को हीरो था-मा आदर देते हैं, भाभी हमेशा देवर के प्रति ममतालु होती है, घर में हमेशा तुलसी के विरहे का घरेलू प्रतीक मौजूद रहता है, और स्वयं कवि पता नहीं क्यों इन सबको अपेक्षाएँ पूरी नहीं कर पाता, उनसे सिर्फ़ लेता ही रहता है, देता (सिवाय अपनी कवि-मुलभ सवेदना के) कुछ नहीं। यह सब 'नवगीत'-काल में ही अच्छे खासे लटके बन गये थे, यह विडम्बना ही है कि आग्नेय की वाध्य प्रक्रिया इन लटकों में निहित विसंगति के अहमास से नहीं, उनके अनुकरण से धुरु होती है।

आग्नेय की कविताओं का वाव्यानुभव और वाव्यानुशासन अर्जित किया हुआ नहीं, प्राप्त किया हुआ है। अर्जित करने के लिए व्यक्ति और परिवेश के सम्बन्ध से बनने वाले अनुभव में हूबना और उससे भिडना होता, जबकि आग्नेय अपने निजत्व और अपनी परिवेश-चेतना दोनों के ही हाशिए पर नजर आते हैं। इस हाशिए पर नयी कविता के जिये गये अनुभवों की गूँजे हैं और उससे सिद्ध किये कला-शिल्प की सोखलें। एक धका हुआ सौन्दर्य उस पुरुषार्थ में है जो उन गूँजों में अपनी आवाज तलाश करना चाह रहा है और उन खोखलों में अपनी सवेदना का जीवन।—

मेरे कविमन ! तू इस घोर कठोर सत्य को

अन्तिम मानने से

आज क्यों इकार करता है ?

तू जो अपने गर्म की पीडा में ही

विनष्ट हो जानेवाला भ्रूण है।

तेजस्वी इतिहास-पुरुष का

गौरव-मुकुट धारण करने के लिए

किस तरह व्याकुल है ?

(तू जो रचना की अष्टवक्रता से पीडित-मुग्ध युवक है।)

इन कवित्तो में एक सात्विक ओज है, एक चोट राये व्यक्ति की दृप्त मुद्रा, किन्तु उससे पीछे अनुभव के किसी नये शिखर के साथ साक्षात्कार नहीं, हताशा और मोहभंग का तपता हुआ बजर पठार है। प्रेम-कविता की यह विफलता—प्रेम को कविता में एक सार्थक रचनात्मक अनुभव के रूप में नियोजित न कर पाने की विफलता—क्या एक कवि के आत्मसामर्थ्य की विफलता है ? या इस बीच कविता की समकालीन मान-सिक्ता में ही कुछ ऐसा घटित होता गया है जिसके कारण प्रेम धीरे-धीरे विघटित होकर अप्रासंगिक होता चला गया ? नयी कविता का अच्छा-त्वासा हिस्सा प्रेमकाव्य है, कही प्रेम के क्षरण का बीज वही तो नहीं ?

नयी कविता में बाह्य परिवेश और कवि का अन्तर्जीवन दोनों एक दूसरे के सहृदय पडोस में, एक सतुलनपूर्ण सामंजस्य के सहित रचना का समशीतोष्ण माहौल निर्मित करते थे। इस माहौल में अन्तर्जीवन की सघर्षमालाएँ भी छन कर आती थी और बाह्य

परिवेश की अनिवार्य सञ्चाइयाँ भी। इस दुहरे 'एकसपोजर' में नयी कविता का कवि मानव-सम्बन्धों के प्रति एक बराबरी का दृष्टिकोण अपनाता था। प्रेम में पड़े हुए नयी कविता के कविके लिए स्त्री न तो कल्पना की वस्तु थी, न उपभोग की। मुश्किल पर यह है कि वह रचना के बाहर कही थी भी नहीं। अपने प्रेम का स्रष्टा कवि स्वयं था। शायद प्रेम कवि के लिए एक अनिवार्यता था, बाह्य परिवेश और उसके अन्तर्जीवन को मिलानेवाले एक पुल की तरह। उस प्रेम में सुरक्षा न थी एक तनाव था। इस प्रेम में स्त्री-पुरुष सम्बन्ध का सामाजिक-आर्थिक विवेक नहीं केवल उस सम्बन्ध की रचनात्मकता सिद्ध होती थी। कवि प्रेम को अपने रचनात्मक सतुलन में भ्रैलता था और यह देखता था कि इसका तनाव टूट कर रचना की परिधि के बाहर स्थलित न हो जाय। क्योंकि प्रेम के तनाव के बाहर स्त्री रचना में स्रष्ट हो जानेवाली मानव-सम्बन्ध की एक अर्थवान इकाई नहीं, एक वस्तु में बदल जा सकती थी। शायद इसीलिए नयी कविता की थ्रैण्ड प्रेम-कविताओं में एक तरह की जबरदस्त स्नायुविक ऊर्जा मिलती है, एक गहन भावाविष्ट रचनात्मक मानसिकता, प्रेम की आश्वस्ति और शीतलता नहीं। तनाव के टूटने और प्रेम के बिखर जाने का डर रचना के गठन और शिथिल को भी प्रभावित करता है। प्रेम नयी कविता के अनुभव को उदार खुलापन नहीं प्रदान करता, उममें मानव-राग की अन्य इकाइयों को शामिल नहीं करता, बल्कि अनुभूति के एक बिन्दु पर समेटता, केन्द्रित करता, घना करता जाता है। उदाहरण के लिए अज्ञेय और शमशेर की प्रेम कविताएँ देखिए। उनकी कविताओं का प्रेम आपको कसता है एक मार्मिक सघन राग में जकड़ता है, आपको तपाता है। उन प्रेम कविताओं में यात्रा करना जैसे एक वीहड अनुभूति प्रदेश में से होकर गुजरना है। इन कविताओं के प्रतीक और बिम्ब आपको उलझाते हैं, इनके शब्द बहुत कम बोलते और खोलते हैं, ज्यादातर आपको लुभाकर फँसाते हैं। कुल मिलाकर ये प्रेम कविताएँ एक ऐम जटिल सश्लिष्ट और मार्मिक अनुभव के निक्कट आपको ले जाती हैं जहाँ न बूढ़ना होता है, न उबरना जहाँ आपका सामना सिर्फ अपने से है। प्रेम यहाँ अपने आपको ही जीना और मारना है। प्रेम का होना रचना के निमित्त सिर्फ रचनाकार के लिए है और इस प्रेम संवेदन की प्रेषणीयता सिर्फ उस तक है जो उस रचनात्मक अनुभव में शारीक हो सकने की पात्रता रखता हो। प्रेम का यह अनुभव एक कला-अनुभव है, एकान्त और स्वनिर्भर। इस कलानुभव को खुराक उस रचनात्मक सतुलन से ही मिलती है।

नयी कविता का यह प्रेमानुभव निराला के प्रेमानुभव से कितना भिन्न है। निराला के प्रेम में मानव जीवन के और और रिश्ते भी सदमं रूप में मौजूद रहते हैं, उस प्रेम में प्रेमी प्रेमिका के साथ वह पूरा परिवेश और उसकी घरेलू आत्मीयता भी एक जीवन्त तत्त्व के रूप में वर्तमान रहती है, सिर्फ एक दर्शक के सीरे पर नहीं, बल्कि प्रेम को पुष्ट करनेवाले गतिशील तत्त्व की तरह। निराला अपनी प्रेम-कविताओं में अनुभूति संवेदन की आच में पक कर निक्कल सिफ सत्य को ही नहीं लेते, बल्कि तथ्य की सभावनाओं को सूँघ कर उन्हें बुलाते फिरते हैं। निराला के प्रेम में एक निस्संकोच खुलापन है, एक बहिष्कृत मामलता, सिर्फ ऐंद्रिकता नहीं। यह प्रेम रचना के भीतर रचना की शक्तों पर

(एक अनुभूति ताप-नियंत्रित माहौल में) रचा गया नहीं है बल्कि यह रचना के बाहर का मानवीय यथार्थ है जिसे निरासा अपनी रचना में उसके पूरे जड़-पत्ते सहित रोपते हैं। इससे विपरीत नयी कविता में प्रेम कला के शीशमहल में कैद एक ऐसा राग है जिसे निपुण उगलियाँ ही छेड़ सकती हैं। इस शीशमहल (कला का रचनात्मक सतुलन) के बाहर प्रेम भी एक तथ्य है, यानी एक जैविक सञ्चार्ई। सेक्स।

यह बात गौरतलब है कि जब कला के इस शीशमहल में रचना का दम घुटने लगा तब उसे मुक्त करने के लिए जो परस्पर फँका गया वह यही तथ्य था, सेक्स, एक जैविक यथार्थ। इस काम के लिए हिन्दी में एक भूखी-नगी पीढी उठ खड़ी हुई जिसने स्त्री और सेक्स को एक हथियार की तरह इस्तेमाल किया। सेक्स एक नया यथार्थ बना। यथार्थ का एक नया अनुभव। राजकमल चौधरी ने सेक्स के यथार्थ को अपनी रचनाओं में कुछ ज्यादा सामर्थ्य के साथ आजमाया। उन्होंने स्त्री को एक बम की तरह इस्तेमाल किया जिसका धमाका एक पूरे काव्य दशक में कभी तिलसिलेवार और कभी रुक रुक कर मुनाई देता रहा। राजकमल की मशा भद्रलोक के लिजलिजे पाखंड का मडाफोड करना था। पर साथ ही समकालीन यथार्थ में एक बुनियादी रद्दोबदल की मांग करना भी था, जिसकी अपेक्षाकृत साफ तस्वीर उनके 'मुक्ति प्रसंग' में मिलती है। किंतु जो लोग राजकमल के बाद आये उनके हाथ में सेक्स तोड़फोड़ की एक गैर-जिम्मेदार, अराजक और असाहित्यिक कार्रवाई के अस्त्र के रूप में ही रहा। उनका साधन और साध्य एक ही थे - सेक्स। सेक्स अन्तर्जीवन की जटिलताओं और बाह्य परिवेश के दबाव दोनों से ही छूट कर रचना की नैतिक जिम्मेदारी से बाहर भाग निकलने का एक रास्ता बन गया।

अपने अयथार्थ प्रेम की वचना और कलाबोध की जकडबदी को तोड़ने के लिए आग्नेय भी सेक्स का ही इस्तेमाल करते हैं। पर ऐसा वे एक झटके या शॉक के साथ नहीं करते। उनके मन में प्रेम का रहस्यालोक, उसका स्वप्न-जाल और काव्य की संगीत-ध्वनियों में सिमट आनेवाले उसके महान सौंदर्य का मोह काफी देर तक बना रहता है। आरम्भपरिक्षण के क्षण में पहने एक अफसोस उन्हें घेरता है—'दुख की बात है/कितनी जल्दी मन का सौंदर्य नष्ट हो जाता है/इस ससार में।' फिर एक जबर्दस्त ग्लानि—'मेरे प्रेम की नारी! अग्निमा! मैं तुम्हारे प्रेम की विराटता को धारण करने में सर्वथा अयोग्य हूँ/ मैंने तुम्हें प्रेम करना बंद कर दिया है।' लेकिन आखिर क्यों? शायद इसलिए कि जिस 'रहस्यमय प्रेम' 'काल्पनिक प्रेम' और 'अनिवर्चनीय प्रेम' के अन्दर वाली चट्टानों-सी 'गर्भवती शारीरिक अनिवार्यताएँ' अब तक कवि को मथ रही थी उन्होंने उसे वेपदाँ, असुन्दर, अस्वस्थ करना शुरू कर दिया है। कवि को लगने लगा है कि 'अपने सुखों को अनिश्चित काल तक/स्यंगित करते जाने की मूर्ख चोट्टाओं में/मैं भावुक प्रेम के शिशुसकोच जैसा लगता हूँ।' इस मोहमग की प्रक्रिया के पूरा होने पर यह शोकरहित ज्ञान उदित होता है - 'उदार प्रेम, तटस्थ प्रेम की व्याख्या से रचा मेरा जीवन/काम-युद्ध की ज्वाला में भस्म हो गया है।/और तभी से मैं अपनी कविताओं के मुख से/प्रेम की काल्पनिक स्त्री के स्तनों को/काटता/पृथ्वी को बेरसा, बेरसा उच्चारित करता हूँ।'।

दरअसल आग्नेय की असली समस्या कविता है, प्रेम नहीं। प्रेम न कर पाने की विफलता एक तरह से बदलते हुए समय में बदली हुई कविता न लिख पाने की विफलता है। आग्नेय के प्रेम का आधार स्वप्निल कौशोर्य सवेदन है, स्त्री-पुरुष सम्बन्ध की कोई दायित्वपूर्ण गहन समझ नहीं। अपने प्रेम में वे अकेले हैं, नारी की उपस्थिति के बावजूद। इस प्रेम में संपूर्ण नहीं, इसलिए प्रेम से मोहमग की पीडा भी आसानी से सेक्स की फुरफुरी में डुबोई जा सकती है। जैसे पहले प्रेम से, वैसे ही बाद में सेक्स की इस फुरफुरी से आग्नेय ने अपनी कविता लिखनी चाही है। प्रेम से वे अपनी कविता को अर्थ संपुष्ट न बना सके, सेक्स की फुरफुरी से वे सिर्फ थोड़ा चौंका भर सके हैं, पर यह चौंकाने का काम भी अकवितावादी इतनी तत्परता से और इतनी देर तक करते रहे हैं कि अब सेक्स कविता में कोई फुरफुरी नहीं पैदा करता, एक ऊब और विरक्ति पैदा करता है।

आग्नेय ने सेक्स और राजनीति का एक अकवितावादी घोल भी बनाया है और उसे अपनी 'विद्यतनाम' शीर्षक कविता में ताल ठोक कर पेश किया है। इसमें भापा का विन्यास और रेटारिक तो श्रीकान्त वर्मा का है, पैरोडी अकवितावादियों की है, और प्रहार उस अधकचरी राजनीतिक समझ पर किया गया है जो देश की हर समस्या का हल किसी विदेशी मसीहा या क्रान्तिकारी के आप्तवाक्यों में ढूँढती है। इस तरह आग्नेय ने एक तीर से तीन शिकार करना चाहा है। पर दुर्घटनावश शिकार वे खुद ही गये हैं। श्रीकान्त वर्मा के मैनरिज्म की बखिया उधेड़ना एक दृष्टि से वाजिब हो सकता है, क्योंकि श्रीकान्त वर्मा के मैनरिज्म के साथ अपने को एकात्म करके कवि खुद अपनी कविता के मैनरिज्म की भीतर से तोड़ना चाह रहा है। पर अकवितावादियों के सेक्स और अपने उत्साह में अतिरेक तक पहुँचे हुए वामपथियों को एक ही तराजू पर रखना आग्नेय की राजनीतिक समझ और सभ्रान्तरिक परिपक्वता पर ही प्रश्नचिन्ह लगा देता है। व्यग्य एक दुधारी तलवार है। इसके इस्तेमाल में पुष्ट काव्य-विवेक के अलावा जिस तटस्थता की जरूरत होती है वह आग्नेय में नहीं है। व्यग्य उनका औजार नहीं है। व्यग्य के लिये जो सामाजिक चेतना और विसंगति-बोध चाहिए वह उन्होंने अपने प्रेम-कविताओं के जीवनकाल में अर्जित ही नहीं किया। व्यग्य का इस्तेमाल आग्नेय अपने मन की भ्रष्टाचार निरासने के लिए करते हैं, किसी सार्थक उद्देश्य की पूर्ति के लिए नहीं। इसीलिए सेक्स पर व्यग्य करते-करते वे स्वयं सेक्स का रस पान करने लगते हैं। जिस तरह शुरू की कविताओं में आग्नेय का मक्रसद प्रेम और कविता को एक दूसरे में खोजना और पाना रहा है, उसी तरह सग्रह की अंतिम कुछ कविताओं में वे सभ्र और कविता की मिलावट से कुछ कर गुजरना चाहते हैं। सक्स में भी कविता उनका पीछा नहीं छोड़ती, यह उनकी 'अपन खिलाफ' शीर्षक कविता से जाहिर है। महा पहली बार पूरी कविता का नायक 'मैं' नहीं, 'वह' है, भोकि दरहकौकत यह 'वह' 'मैं' से किसी कदर भिन्न नहीं। इस 'वह' के बारे में कवि कहता है—

वह अपनी कविता का

सही इस्तेमाल करना चाहता है

लेकिन कविता कर लेने के बाद

वह अपने को सुखी सतुष्ट और तनावहीन पाता है।

यह तनावहीनता किसी रचनात्मक उपक्रम की चरम परिणति के रूप में नहीं, 'एक औरत के गरम जिस्म पकी पकाई गरम रोटियो/और विद्ये हुए नरम विस्तर को' पा लेने के बाद की तनावहीनता है। आग्नेय की कविता का अंत इसी सतुष्ट तनावहीनता में होता है, तनाव के अनगिनत अपरिभाषित सिलसिलों की धुंधलात में नहीं। यह निर्णय हम आग्नेय पर ही छोड़ते हैं कि यह स्थिति उनकी अपनी कविता के खिलाफ जाती है कि नहीं।

आग्नेय यदि नयी कविता की रागात्मकता से जुड़े, तो शिवकुटीलाल वर्मा नयी कविता की वैचारिकता से। शायद इसीलिए उन्होंने आग्नेय से पहले, सिर्फ अहसास के धरातल पर नहीं, एक सजग विवेक के स्तर पर यह देख लिया कि नयी कविता का वह रचनात्मक सतुलन अपने तनावनिर्भर अस्तित्व में हिन्दी कविता को किस मकरे और लगभग अमानवीय रास्ते की तरफ ले जा रहा है।—

कविताएँ सिर्फ कविता ही दिखन के लिए

अपने स्वर को इस हृदय तक मुलायम करती है

कि उखड़ती हुई साँस की घरघराहट एक सधे हुए समीत में

बदल जाती है और अभ्यस्त कानों को

मौलिक वसुरेपन का पता तक नहीं चल पाता।

इस मौलिक वसुरेपन के कारण ही शिवकुटीलाल वर्मा नयी कविता के भीतर भी एक सदिग्ध और गैर-व्यक्ति की तरह रहें हैं, गोविं हरचंद कोशिश उनकी यही रही है कि वे नयी कविता के भावबोध और कलाशिल्प के साथ अपने कवि का तालमेल बिठा सकें। पर एक तो उनकी अनुभूतियों का स्वभाव कुछ इतना बीहड़ रहा है कि वे नयी कविता के कठोर वाक्यविवेक से टकरा कर खड़ खड़ हो जाती रही हैं, दूसरे उनके पास भाषा का वह सजग कौशल भी नहीं कि अनुभूति के उन टुकड़ों को चुन कर वे उन्हें एक नये क्रम में सजा सकें। फिर परिवेश की चेतना ने उनका भावयंत्र को और भी जटिल बनाया। अनुभूति का वेग जब अविकसित भाषाबाध से टकराना है तब प्रायः बिम्ब की रचना होती है। बिम्ब एक तरह से दृश्य में बालने की मजबूरी है। इसीलिए शिवकुटीलाल की कविताओं में बिम्ब उनके भावयंत्र को फोड़कर खून से सने हुए निकलते हैं—अनायास और बेबाक। अनुभूतियाँ अपनी अभिव्यक्ति का कोई सहज तारतम्ययुक्त धरातल न पाकर बिम्बा में सिमट आती हैं। य बिम्ब न सिर्फ गुफित अनुभूतियाँ और जटिल संवेदनो के चित्र हैं, बरन् शिवकुटीलाल की अनुभूति का सजनात्मक और मार्मिक अंश प्रायः इन बिम्बों में ही अभिव्यक्त होता रहा है। य बिम्ब उनके वाक्यमय को निबोड कर पूरी कविता में अलग से चमकते हैं। इन बिम्बों पर कवि के अंतर्महलों की चमक है और एक झुरदुरी पकड़। य वसुरेपन के तडफडाते बिम्ब हैं। हर बिम्ब का मूल्य शिवकुटीलाल

वर्मा अपनी स्नायविक ऊर्जा से चुवाते हैं और हर बिम्ब-वविता उनके लिए अपने जीवित रहने का एक सद्भूत बन जाती है। बिम्बों में एव कवि द्वारा अपने अस्तित्व को तलाश करने और पाने का यह इतिहास शिवकुटीलाल के काव्य-वर्तमान का अविभाज्य अंग है, और जो लोग पद्य-पत्रिकाओं में शिवकुटीलाल वर्मा की कविताएँ पढ़ते रहे हैं वे इस इतिहास से परिचित हैं। दुर्भाग्य से मात्र अट्ठारह कविताओं के इस सग्रह 'कविताएँ' में उस इतिहास की महीन आहट ही सुनाई पड़ती है, उसको भरपूर उपस्थिति नहीं। वह उपस्थिति निश्चय ही न सिर्फ शिवकुटीलाल के काव्य व्यक्तित्व की आलोचना के औजागे से जाँचने परम्परा की एक अपेक्षाकृत अधिक सपूर्ण दृष्टि दे सकती, वरन् नयी कविता को भी कुछ ज्यादा नजदीक से देखना संभव बना पाती।

नयी कविता से आज की कविता में यथार्थ के प्रति दृष्टि का जो बदलाव आया है उसे समझने के लिए शिवकुटीलाल वर्मा की कविताएँ एक अच्छा साक्ष्य हैं। नयी कविता का आग्रह यह था कि जो यथार्थ जैसा दिख रहा है उसे कवि बैसा नहीं, बल्कि एक नये यथार्थ के रूप में कविता में रचे। यह यथार्थ भी केवल अनुभूति में झलकता था, कविता के भीतर, सवेदनशील मन की भाव-परम्परा में एक सगे आत्मीय की तरह। यह यथार्थ कवि अपनी सासों पर लटकती हुई तलवार के रूप में महसूस करता था और चूँकि यह यथार्थ भीतर ही था, इसलिए उससे निवटना भी भीतर ही होता था—कवि का मर्मस्थल उस कारंवाई का मैदान होता था। कठना और विषय इस भीतरी कारंवाई की अभिव्यक्ति है। बाहरी कारंवाई का अधिक मौजू हृदय और आक्रोश होता है। शिवकुटीलाल वर्मा की कविता भीतर-बाहर की सधि पर है। वे बार-बार भीतर जाना चाहते हैं—नयी कविता की उस मानसिकता के भीतर जहाँ रचना में साक्षात्कृत अनुभव ही कवि का वास्तविक जीवन है—पर हर बार वे बाहर की अकाव्यात्मक असुरक्षा और चुनौती के बीच फँक दिये जाते हैं। शिवकुटीलाल ने इस स्थिति का अधिकतम लाभ उठाने की कोशिश की है। भीतर से बाहर फँक दिये जान पर हर बार उन्होंने अपनी अनुभूतियों को देख सकने, परख सकने और अपनी भावनात्मक गुणवत्तियों को सुलभ कर उनमें से कुछ नया खोज सकने की तटस्थता प्राप्त की है, एक ऐसा अलगाव जिसके रहते कवि अपनी अनुभूतियों के वसते दायरों में एक पीड़ित गूँज बन कर न खो जाये। यहाँ नयी कविता के कवि से शिवकुटीलाल की कविता का फर्क स्पष्ट है। नयी कविता का कवि अपने अनुभूति-केन्द्र में रहकर बाहर पर दृष्टिपात करता था और अपने लिए भीतर बाहर सम्बन्ध की रागात्मक प्रणालियों को नियमित करता था। शिवकुटीलाल इसके विपरीत अपने अनुभूति केन्द्र के बाहर वस्तुबोध की जमीन पर आते हैं और वहीं से उस केन्द्र को आँसते और तोलते हैं। पर तोलने के जो बाट वे काम में लाते हैं वह उन्होंने खुद नहीं निमित्त किये। वे नयी कविता के ही बाट हैं। कविता का अन्त अनुशासन नयी कविता का एक प्रमुख बाट (मूल्य) है। यह अन्त-काव्यानुशासन शिवकुटीलाल वर्मा को अपनी बीहड़ और अराजक अनुभूतियों को फसने के लिए जरूरी लगता है। उनकी विडम्बना किन्तु यह है कि अनुशासन में ज्यादा बसने पर उनसे भावयत्र के टूट जाने का खतरा

रहता है और न वसने पर अनुभूतियों के विखर जाने का। शिवकुटीलाल की कविताओं में दोनों ही तरह के खतरों के निशान मिलते हैं।

वे यह बराबर महसूस करते हैं कि रचना से इतर उनकी अनुभूतियाँ एक जेल-खाना है। उनका जीवन-सघर्ष, उस सघर्ष में मिली हारें और चोटें, परिवेश का दबाव और उस दबाव में निजत्व की टूटनें और दरारें—ये सब उस जेलखाने की सलाखें हैं। कवि यदि इस जेलखाने से उबरना चाहता है तो उसे इनसे पलायन नहीं, इन्हे एक ऐसे रचना-संसार में रूपान्तरित करना होगा जहाँ वे सलाखें मानव-सत्य की विविध अर्थ-छवियों में ढल जायें। यह तर्क शिवकुटीलाल वर्मा को कविता के स्वायत्त संसार की ओर ले जाता है। पर वे कविता की उन बंठिन शक्तों का पालन नहीं कर पाते जो जीवन को रचना के अटूट, अखंड और नीरन्ध्र रिश्ते के सातत्य में बांध लेना चाहती है। इस प्रकार भीतर और बाहर की दुहरी प्रक्रिया के खिचाव में शिवकुटीलाल की कविता विस्थापित हो जाती है। अपने आप से विस्थापित होने की यह मार्मिक स्थिति उनके सग्रह की नवी कविता में सशक्त ढंग से व्यक्त हुई है। यह कविता उनकी उन सफल कविताओं में से है जो बन्धु को भाषा-संवेदना के भीतर से लड़ते-भिड़ते मुजिस्मम तौर पर निकाल ले आती है। कविता यों है—

बिसी पागल कुत्ते की कटी हुई
जबान से सुबह
या दिवास्वप्नों की जिन्दगी पर
टका हुआ एक खूबभूरत मजाक है
कि बीते हुए बल में
शाम की वमन की हुई शबनम को सुंधता
(बतल किया जाने को)
निठल्ला एक स्वाब
इधर-उधर भटकता रहा।
कुत्ते ले जाने की गाड़ी
वह सीखचेदार रात आई।
हर धवी भटकन को एक पनाह !
हर भूखे भ्रम को पुचनारती से एक छाह !
पर स्वाब वह खुशी से धीखा नहीं
गाड़ी के भीतर जा सहमा सा खड़ा रहा।
सीखचो के भीतर में कंदो का सिर
लुभावने दुःखों पर हिलता रहा।
सीखचेवाली गाड़ी हर मानस के
सीमित धरातल पर दौड़ी।
हर जूठी रोटी,

हर चुसी हुई हड्डी
 साक्षी रहे
 भ्रम के प्रति
 इस समर्पण की
 कि वह दृश्य-जगत से उत्पन्न सहानुभूतियाँ थीं
 जिनकी भबर में
 गाड़ी वह डूब गयी ।
 यतीम स्वीकृतियाँ
 बेहोश स्वाब के
 मरने तक सिसकती रही ।
 उस सच्चाई की तारीकी से
 कटा हुआ
 एक बेजान लम्हा !
 यह मुबह !
 अमृत पानेवालो
 खुश हो

कि अब एक पागल कुत्ता मर चुका है

पागल कुत्ते की कटी हुई जवान-सी मुबह सच्चाई की तारीकी से कटा हुआ एक बेजान लम्हा बन जाती है। क्या खूब कि जो स्वाब था, 'दिवास्वप्न' था वही असली हकीकत थी क्योंकि उसी में कवि और उसका सघर्ष और कहना जीवित थी, पर जब वह 'स्वाब' सच बना तब वह वाकई पराया हो गया, एक दुस्वप्न, एक यतीमियत, एक मौत में बदल गया। 'स्वाब' की रेखाएँ स्पष्ट हैं, उसके एक-एक रंग में यथार्थ का खून बोलता है, वह किस कदर कवि सम्बेदना की पकड़ में है कि कवि उसे साक्षात् अपनी अनुभूतियों के मंच पर एक नाटक की तरह रख सकता है। पहले वर्तमान का एक छोटा सा स्तंभ चित्र, फिर पनैणवैक 'बीते हुए कल म', जहाँ वही निठल्ला 'स्वाब' मुबह के भूले की तरह शाम को भटकता हुआ दिवायी देना है कि तभी रात की सीखबे-दार गाड़ी में कैदी की तरह पकड़ लिया जाता है। क्यों? इसलिए कि वह 'पागल था, बाह्य अनुशासनबद्ध व्यवस्था के लिए एक खतरनाक चीज। यहाँ सप्रह की अन्तिम कविता की ये पंक्तियाँ अनायास याद आती हैं—'मनुष्यता की रक्षा के लिए जब से/ पाँसों की सजा समाप्त कर दी गयी/तब से हर असम्य या बनावत भरे विचार को/ इसी प्रकार अनुशासित किया जाता है।' 'स्वाब की जगह विचार'—यह भी मार्क और करने की बात है। यह व्यवस्था कवि की अनुभूति के बाहर कोई मूर्त सत्ता नहीं है। वह स्वाब भी क्या है? जीवन को अपने ढर्रे में जीने का एक बेसीस स्वच्छद विचार या भाव-तरंग। पर यह उस नियम आश्रित व्यवस्था को असह्य है। स्वाब अराजक है, जबकि अनुभूति के बाहर का यथार्थ एक साँचा, जिसमें वह स्वाब एक विद्रोही-बिम्ब की तरह

फिट नहीं बैठता। एस म 'पर एवाव वह खुशी से चीखा नहीं' की अनायास आयरनी मर्म पर सीधे बैठती है। 'सीखचा के भीतर से कंदी का सिर/लुभावने दृश्यो पर हिलता रहा' में एक मासूमियत है—मथार्थ की रात में खोये हुए एक हवाव की मासूमियत— जो लुभावने दृश्या पर सिर हिलाते रहने की चाक्षुष गनिशीलना से आपके लिए एकदम सजीव और सवद्य हो उठती है। उस एवाव के भेप में उस मासूमियत को जैसे आप छूने लगे हा, सह-अनुभूति की एक भनभनाहट के साथ—जैसे सीलचेदार गाडी के पहिये आपकी चेतना में घरातल पर खडखड कर दौड़ पड़े हो। उस मथार्थ का चेहरा 'हर जूठी रोनी/हर चुमी हुई हडडी' में सामने आता है, नहीं चेहरा नहीं, उस चेहरे पर के दाँत—रात की तारीकी में एक व्यंग्य की तरह चमकते हुए। इसके टीक बाद की पक्वियो में एवाव का यह नाटकीय-अतीत एक निरीह समर्पण में समाप्त हो जाता है— यतीम स्वीकृतियों/विहोश एवाव के / मरने तक 'मिसकती रही'। हम पुन वर्तमान में वापस आते हैं और पीछे जैसे कुछ छोड़ कर आते हैं। अब उस कल्पना के बाहर एक व्यंग्य है, एक सूबमूरत मजाक, पर वह किस पर है? शायद अपने आप पर, अपनी निष्कवच संवेदना पर, जो अपने को कही रोप नहीं पाती, न भीतर न बाहर। और कविता की आयरनी? शायद यह कि यह निष्कवच संवेदना एक पागल कुत्ते की तरह मर कर भी मर नहीं सकती।

शिवकुटीलाल वर्मा में गुस्सा नहीं है, अगर होता तो वे अपनी विस्थापित चेतना की साँसत से मुक्त हो सकते। भीतर-बाहर की सन्धि पर न बैठे रह सकते। बाहर के सघर्ष जगत से अपनी संवेदना का रिश्ता कायम करके भी बार-बार भीतर कविता के स्वायत्त-संसार की धारण में न जाते। भीतर जहाँ 'दबावों की भाषा' है, 'तनाव की भाषा' है, पर आकाश की भाषा नहीं। आकाश शिवकुटीलाल के भीतर-बाहर के यथार्थ-भेद को नष्ट कर सकता है और ऐसा करने में उनका उस संवेदन-यन्त्र को भी नष्ट कर सकता है जो वस्तुस्थिति की जटिलता का मर्म सपाटबयानी में नहीं केवल सकेतो की लिपि में ही खोलता है। यथाथ का यह जटिल बोध शिवकुटीलाल को ठस नहीं बनाता, बल्कि उनमें आत्मव्यंग्य की एक ऐसी क्षमता पैदा करता है जिसमें कवि न खुद को बरसता है, न दूसरों को।—'कीड़े लगे चुटकलों के बीच/वह मुझे दुष्टलाता रहा/असमाप्त कथा वस्तुओं अर्धजीवित पात्रों के बीच/दूँड दूँड/वह अकारण ही मुझ पर तरस खाने लगा। / मुझे जरा अजब लगा। तो मैं उस छराने लगा। / जितना ही वह हँसता, मुस्कराता/उतना ही मैं पिराता।' यदि शिवकुटीलाल यथार्थ-बोध के सामने अबमर अपने को छीलने लगते हैं तो इसलिए कि अपने को ज्यादा पैना बना सकें, ताकि उस यथार्थ से ज्यादा कारगर तरीके में मुठभेड कर सकें। इस मुठभेड को वे कविता के बाहर ल जाना चाहते हैं और वही अपनी लड़ाई लड़ना चाहते हैं। पर उनके सघर्ष का हथियार आदनन बिम्ब रहा है जो उन्हें जबरन वस्तु संवेदन की अन्तरिकता की तरफ ले जाता है जहाँ लड़ाई की मिर्क धमक होती है, लड़ाई का प्रकट जुभारूपन नहीं। इस तरह शिवकुटीलाल वर्मा के बिम्ब ऐसे लड़ाकू बिम्ब बन रहे जाते हैं जो दुश्मन

पर चोट पहुँचाने में ज्यादा मुद कवि के मन पर ही आत्ममग्न करने लगते हैं। नायक इसी-
लिए उनके आरम्भिक या पर्यवसान आरम्भकाल में होता है।

बिम्ब की इस आन्तरिकता के बाहर जाने की कोशिश भी शिवकुटीलाल में है। अपनी कुछ कविताओं में व्यंग्य का मुँह उन्होंने बाहर मोड़ने की चेष्टा की है। उस व्यंग्य की नोक पर एक नयी वैचारिकता है और उसका सद्य वर्तमान विमर्शनात्मक उपादान है, एक ठण्डे आवेग में वस्तुस्थिति की अमानवीयता की चिन्दी चिन्दी करना है। इस दृष्टि से प्रस्तुत सग्रह की दसवीं कविता दृष्टव्य है, गोविं इसमें भी बौध-बोध में वे बिम्ब की आन्तरिकता का मोह से बच नहीं सके हैं—'बह देतो ! / बटे हुए नागून की तरह घाँद आममान के गले में सटपा है/उमरी रंगिचानी रोसनी में/दूर वहाँ सालाब के पानी में/तरगोस की उधड़ी सफेद माल की भाँति/तुम्हारे तडकडाँते, छटपटाते मपने तैर रहे हैं।' व्यंग्य की वैचारिकता शिवकुटीलाल का एक ज्यादा सूक्ष्म हथियार है अपनी अमुरशा और बाहरी सक्क से जूझने का। इस बान के सवत उनकी कविताओं में हैं कि वे बिम्ब चिन्तन की अन्दरूनी भूजभूँया से बाहर निकल कर भाषा के शब्दधर्मी और वस्तुधर्मी रूप के खुलपन के निकट आ रहे हैं। यह स्थिति उन्हें नयी कविता के आगे ले जाती है। यह वैचारिकता उन्हें अपनी वाक्य-मयदना की हृदा को फिर से परि-भाषित करने को उकसा रही है। वे अपने भावनारमक स्वभाव पर इस वैचारिकता की नयी धार चढ़ाने को उत्सुक हैं। बिम्ब कविता में उनकी समस्या भाषा में अनुभूतियों का रचनात्मक उन्मोचन प्राप्त करने की थी, अब इस विचार-कविता में उनकी समस्या-विचार को जीवन-ऊर्जा से जोड़ने की—अपने जीव-बोध को एक नय वैचारिक रिद्ध में बाँधने की—हो गयी है। भाव-ऊर्जा ने उनकी कविता में गाँठें पैदा की थी, विचार ऊर्जा उन गाँठों को पिघलाकर उनके जीवन-बोध को एक दिशा दे सकती है। पर वहाँ है वह विचार-ऊर्जा ? वह अभी भी भाव ऊर्जा की सन्धियों में से रिस रही है। कवि उसे बूँद-बूँद एकत्र कर रहा है और प्रतीक्षा में है।

पर जैसे कही कुछ ऐसा बघ गया जो खुलता नहीं। समय के भागते जाने का अहसास है और यह अहसास उस समय को लेकर एक जगह खन गया है। शिवकुटीलाल वर्मा की वाक्य-मयदना में एक खरापन है, एक बेलास ईमानदारी, पर लौच नहीं है। उनकी हर कविता, चाहे वह भाव-बिम्ब या विचार बिम्ब की हो, एक ही दुखते राग को कभी आधी जवान से, कभी मूक रह कर, कभी मुँह खोलकर बजाती है। इसलिए परिवर्तनरामी होने के बावजूद शिवकुटीलाल की ये कविताएँ मार्मिक रूप से वही पीछे छूट गयी लगती है।—

हर शाम घर लौटने पर पत्नी से पूछता हूँ
मेरा कोई पत्र ?
और उत्तर पाता हूँ 'नहीं'
हर शाम अपने आप से सवाल करता हूँ
कोई नया अनुभव ?

और उत्तर पाता हूँ 'नहीं'
 दो चार साल बाद
 एक ठेले पर सारी गृहस्थी लाद कर
 जबरन एक चहारदीवारी से निकलकर
 दूसरी चहारदीवारी में प्रवेश करता हूँ
 और एक नय सत्रमण की प्रवचना में
 कुछ समय को डूब जाता हूँ

सोमदत्त इस तरह की किसी सासत में नहीं है। वे खुल्लमखुल्ला बाहर हैं—मैदान में, जहाँ न किसी साहित्यिक वृक्ष की छाया है, न किसी अदृश रहस्य की आड़। उनके यहाँ सब कुछ स्पष्ट है, जलती हुई धूप की तरह, तपती हुई जमीन की तरह। अपनी स्थिति इन शब्दों में वे यों बयान करते हैं—'मैं / जंगल के उजड़ने / और शहर के बसने / यों अर्थ के खोने और पाने के / बीच का / भ्रमच्युत / आतंकित / मैदान आदमी हूँ।' इस तरह सोमदत्त न तो जंगल के नाना रूप-रंग-ध्वनि वाले आदिम सवैगो की जटिलता से पीड़ित हैं (जैसे कि धूमिल रहे हैं) न शहर ही उनके लिए सभावना है। उनके यहाँ अतीत और भविष्य दोनों ही अप्रासंगिक हैं, वे सिर्फ वर्तमान में जीते हैं। जाहिर है कि सोमदत्त तब आत-आते कविता का ध्रुवीकरण हो गया है—कविता साफ-साफ भीतर और बाहर के खेमों में बँट गयी है। भीतर स्मृति है, इतिहास है, सस्कार है। बाहर चुनौती है, खतरा है, मुद्दा है। बाहर रहने के कई फायदे हैं। वहाँ कोई सीमा नहीं जहाँ अटक जाना पड़े। अगर आपकी आँखें खुली हैं तो सब कुछ आपकी निगाह के सामने है। वहाँ अनुभूति के अन्तर्विरोधों में फँस कर एक जगह ठिठक जाने का खतरा नहीं। कोई अवरोध नहीं जिस फलागना पड़े। सब कुछ सपाट है। वहाँ हर समय बहुत कुछ घटित होता रहता है, अतः सतह की एक सनसनी हमेशा मौजूद रहती है। खबरें बनती हैं, मिटती हैं। और आज की ताजा खबर क्या है? एक 'कुर्सीनुमा सत्तार' में 'भोकापरस्त पालिसी' के तहत आदमी का चौपाये में बदल जाना। यह आदमी-हमी चौपाया कभी तो 'चौपायी व्यवस्था का / पट्टी बधा वल' होता है और कभी भेड़िया या लकड़बग्घा, कभी उसका भेजा अपनी ही जमात को काटते हुए कुत्ते का होता है, तो कभी वह गिट्ट सा मोस्त चोथता नजर आता है और कभी 'खतरे के आभास से / कछुए की तरह / पेट के कवच में छिपता हुआ। उसकी आत्मा कभी तो 'दब्रू हो गई है टुकड़-खोर / बिलार-सी' और कभी वह 'बिसअर, जोफो और रसतखोर जनाऊर' में तब्दील हो कर कुर्सियों में, अदालत की पोथियों में और कभी 'कुरतो, टोपियों की सँघ में / नेवले और साँप' की तरह छिपका होता है। चरित्र की गिरावट का यह हाल है कि आदमी तो आदमी प्रकृति के फूल पत्ते तक मगरमच्छ और छिपकनी की शबल में बदल दिखामी देते हैं, रोशनी कंकड़े की तरह जमीन खोदती है और शब्द चालू हैं। इस चौतरफा अव-

मूल्यन के केन्द्र में ही है सोमदत्त की कविता, कभी तेज और कभी मन्द बुदबुदाहट में अवमूल्यन को भेलती हुई। सोमदत्त इस हद तक आत्मसजग नहीं है कि इस अवमूल्यन की जड़ में जायें और उन बुनियादी सवाल और परिस्थितियों से टकराएँ जो आदमी को जानवर बनाने की जिम्मेदार हैं। वे सतह के कवि हैं, जो जैसा देखते हैं लिखते हैं। उनके देखने में पर्याप्त पैनापन है, निर्ममता है, ईमानदारी भी है। पर उनका लिखा ज्यादातर एक प्रभावशाली रिपोर्टाज लगता है काव्याभास देता हुआ, कविता कम।

उनकी आन्तरिकता सिर्फ मैं बोध तक महदूद है—सोमदत्त जानना चाहते हैं कि इस बिगड़े हुए वस्तु में जहाँ आदमी के चरित्र की / तासीर / बदल लेना / कितना भासान है वह खुद क्या है? उनकी संप्रकृतियाँ क्या हैं? उनके लगाव और उलझाव क्या हैं? उनके चारों ओर जो कुछ घटित हो रहा है उसमें उनकी अपनी भूमिका क्या है? किन्तु ये प्रश्न बिना किसी रचनात्मक चुनौती का सामना किये उठते हैं और बुझ जाते हैं। इन प्रश्नों को पकड़ कर सच्चाई के किसी गहरे तल में प्रवेश कर पाने की उत्सुकता या अकुलाहट उनमें नहीं है। उन्हें केवल इस बात का सन्तोष है कि 'मैं/इस तमाम नाटक का/ पात्र रह चुका हूँ।' पर हकीकत यह है उस नाटक में 'मैं' की भूमिका एक अभिनेता की नहीं, एक दर्शक की है। व्यवस्था के 'दबुए जगल' में फँसा एक व्यक्ति जिसका व्यवस्था अपने पक्ष में इस्तेमाल कर फँक देती है। सोमदत्त की कविता का मुख्य बन्ध यही है। इस कथ्य को वह कविता एक नाटक की तरह पेश करती है और सोमदत्त का 'मैं' इस नाटक में बिना कोई प्रतिरोध किये 'खामोशी और अंधेपन' के बीच एक दमित व्यस्य को पीता सब कुछ देखता रहता है।

यह नाटक चेतना की किसी भीतररी पर्त पर त्रिम्ब और प्रतीक की जटिल सश्लिष्टता लिए हुए नहीं घटित होता। यह नाटक बिना किसी मंच सज्जा अथवा 'प्रकाश व्यवस्था' के गाँव या बस्ते में प्रायः एक नुक्कड़ नाटक के रूप में घटित होता है। मन स्थितियाँ नहीं, सिर्फ स्थिति। इस नाटक में आमने-सामने होती हैं। यह नाटक कभी एवालाप में और कभी सवाद में हाता है। सोमदत्त इस नाटक को सटीक व्योरो के साथ, नाटक की मूल आवश्यकता के अनुकूल मुहावरों और बोलचाल की भाषा में प्रस्तुत करते हैं। उनके संग्रह 'रेल वोगदे में' तीसवीं कविता के कुछ अंश

आपने तो भलमनसाहत से
दिया था पद्म अग्रहत
तिरगा भण्डा और एक भीत
आपने तो
यहाँ तक कि भला भी चाहा था
चाभी देकर आपने सरेआम कह दिया था, कि
ताला खोल लेना
पर में रहना और देखना चमत्कार

...

...

...

भूमि भोगने का गूदा
 धेले भर भी
 हममे नहीं रहा,
 वीर होते तो आपकी तरह न जोत लेने
 राती रात
 पदा अगम्य

वे जगल छोड़ सहरो में बस गये
 बोलचाल ढब-ढौरा सीत लिया
 राजकाज की दुवान चलाने समे
 उनवे मुँह में लगे ग्लून बा, आप
 क्या करें
 उनवे दात उखाडने के लिए
 आप क्या अपने हाथ बटवाएँगे ।
 राम कहो ।

एक दूसरी कविता की ये पक्तियाँ देखिए—'उसने / पटे दूध की दही सी हँसी / बिलीते हुए कहा / दादू भइया / आप नाम से और हम / महक स / माटी पहचानते हैं / अक्विल और भंस / बराबर हो चाहे हमारे लिए / हम मालूम है / अन्त हर किस्ते का / फीज पाटे म चाहे बरोडो रह / तिलिरम सदा / राजा के बेटे से टूटा है।' इस तरह के मँदानी नाटक म जाहिर है सर्जनात्मक तनाव, मुठभेड या अन्तर्द्वन्द की खास गुजाइश नहीं होती। पर इसका व्यंग्य भी सिर्फ हल्की-मी खरोच पैदा करवे रह जाता है। इसका आशय इतना स्पष्ट होता है कि वाक्यात्मक प्रभाव की दृष्टि से सपाट लगने लगता है। इसका कारण यह है कि सोमदत्त के पास अनुभव के प्रामाणिक ध्यौरे और स्थितियाँ तो हैं, पर उन्हें रचना म एक उत्तेजक अर्थ सृष्टि के रूप म गूँथने वाली दृष्टि नहीं। वही वही उनकी अभिव्यक्ति प्रभावशाली सूत्रा और उक्तियों मे इस प्रकार होती है—'हर एक की जेब मे है आँखो का / उतरा हुआ पानी / हर एक के दिमाग म है अपने/नाम का/किताब भर मोटा / मानी।' कभी अनुभव का सारा निचोड कुछ थोडे से शब्दो मे यो व्यक्त होता है—'पानी थाग चाहिए / दरहतकद मकानकद / आदमकद उजाले के लिए।' यह सब सोमदत्त की अनुभव-प्रौढता का ही सकेत बरते हैं। असली दिक्कत तब शुरू होती है जब सोमदत्त इस अनुभव की कविता बनाने चलते हैं। उनका जाना बूझा सोचा-समझा यथार्थ उनकी रचना के बाहर ही पडा रह जाता है, और जब कभी वह भीतर आता भी है तो मन की एक 'भडस' और अकबकाहट' बतवार, शब्दो के एक फालतू ढेर के साथ।

तो क्या संपूर्ण बाहर आने की यही नियति है ? गडबडी शायद बाहर आने मे नहीं, अपने साथ भीतर का कुछ न लेकर आने मे भी नहीं, बल्कि बाहर आकर बाहर से पूरी गहराई और लपक, विविधता और विस्तार से जुड न पाने— इस जुडने के लिए

हाथ पर न हिलाने—मे है। सोमदत्त मे न वही से आने का सक्रमण है न कही जाने की गति। अपने वर्तमान मे वे कविता-रचना की उन्मुक्त सभावनाओ से नही, बोगदे (सुरग) मे खडी रेल के अँधेरे से घिरे हैं। उनके कविता-सग्रह को पढ कर अगर नसीहत मिलती है तो यही कि केवल बाहर आ जाना ही काफी नही। बाहर आना सपाट हो जाना नही है बयोकि सपाट हो जाना रचना मे बाहर की सभावनाओ का पराजित हो जाना, अव-मून्यित हो जाना है। बाहर आना दरअसल एक नए वस्तुबोध मे मानव-सवर्ष और मानवगरिमा को अर्थान्तरित करने का अवसर पाना है। एक नयी गहराई का उदय—वहाँ बाहर—व्यक्ति और वस्तु के ना सम्बन्ध-बोध मे वीज-रूप मे निहित है। यह सम्बन्ध-बोध उस पुराने कलावाद के बाहर है जिस पर शीत-युद्ध की छाया थी। कला के भीतरके इस शीत युद्ध मे व्यक्ति अपने ही दो टुकडे कर उन्हे एन दूमरे के प्रतिद्वन्दी के रूप मे—अपनी अनुभूतियो की जमीन पर—स्थापित करता था और उनकी लडाई को, उस लडाई से छिटकने वाली चिनगारी को अपनी सवेदना की ढाल पर भैलता था। जो भिल जाता था वह रचना का सत्य होता था, जो नही भिल पाता था वह रचना से बहिष्कृत कच्चा माल। बाहर आना कला के इस आत्मयुद्ध के बाहर उम बृहत्तर युद्ध मे शामिल होना है जो आज अधिक मूर्त भौतिक शक्तियो के बीच लडा जा रहा है, मनुष्य के अस्तित्व की जमीन पर। यह भीतर के बरक्स बाहर का नया अस्तित्ववाद है।

नयी कविता की मानसिकता से अलगाव के क्रम मे जहाँ तक हम पहुँच चुके हैं वहाँ बाहर की सर्जनात्मकता को उदाहृत करने के लिए विनोद कुमार शुक्ल की कविताओ को होना चाहिए था। विष्णु नागर की कविताएँ उस सर्जनात्मकता के प्रवेस-द्वार पर सिर्फ दस्तक देती है। उनमे वह नया वस्तुबोध है जो चीजो और स्थितियो के पूर्व निर्धारित सम्बन्धों को तोडकर एक नए पैटर्न मे रखता है। जा लोग कविता का हर पैटर्न अनुभूति के दबाव की भाषा मे ही समझने के आदी हैं उनको यह नया पैटर्न पहेली लग सकता है। ऐसे लोगो को हमेशा यही भय लगा रहता है कि कही कविता से अनुभूति उड न जाय, अनुभूति जिसको वे शब्दो मे हाथ से छू सकें, जवान मे चख सकें, नाक से सूँघ सकें। वास्तविकता किन्तु यह है कि अब अनुभूति को शब्दो मे आँव से देखने, अन्तर्विवेक से जानने और कर्म से पहचानने का युग है। अनुभूति का काव्यशास्त्र एक दलदल बन चुका है और बाहर के अस्तित्ववाद की चुनौतियो से निश्चिन्ते के लिए नाजाफी हो चुका है। इधर विष्णु नागर भी जब ‘मैं फिर कहता हूँ विडिशा’ रचने हैं तब वे अनुभूति को विल-कुल उठा नही दे रहे होते हैं, बल्कि उमके लिए बाहर एक नया नीड बना रहे होते हैं। बाहर की सर्जनात्मकता दरअसल अनुभूति का नही, अनुभूति के काव्यशास्त्र की सकीर्ण दृष्टि का बहिष्कार करती है।

यह एक अजीब बात है आज की बहुत-सी जनवादी या प्रतिबद्धतावादी कविताएँ भी जनता से जुड़ने के नाम पर परोक्ष रूप से इस अनुभूति के काव्यशास्त्र को ही बल

प्रदान करती हैं। वे समकालीन यथार्थ की अनिवार्य चेतना से सम्बद्ध होने के बावजूद प्राप्त अतुभूत-सामग्री की न तो छानबीन और विश्लेषण करती हैं ताकि उनके मूल उत्सो की शक्ति को आंक कर उन्हें अधिक बारगर तथा जुझारू तरीके से रचना में समायोजित किया जा सके, न उनमें वर्तमान की सतह पर त्रियारत उन परस्पर विरोधी ऐतिहासिक शक्तियों के द्वन्द्वात्मक तनावों और उनकी टूटन की पहचान ही है जिनके भीतर से रचना का क्रान्तिकारी अर्थ एवं विकल्प की तरह पैदा होता है। वे 'जनवादी' कविताएँ क्रान्तिकारी अनुभव और सर्जनात्मक कर्म के बीच की खाई को एक जम्बे से भर देती हैं और यह जम्बा मनुष्य के सुख दुःख, सघर्ष और आकांक्षा में कवि के भागीदार होने का सवृत मान लिया जाता है। जनता से जुड़ने का जम्बा जनता में जुड़ने का पर्याय बन जाता है। इस जम्बे के जुड़ने में प्रयोग और निर्णय की अग्निपरीक्षाएँ, उनका ताप और भोज और सर्जनात्मक उछाल और मानव कर्म तथा मानव निष्ठा को निमित्त करने वाले असह्य छोटे छोटे सन्दर्भ और व्योरे और रूप-रंग नहीं होते, बल्कि एक किस्म की अमूर्तता होती है। इस अमूर्तता को जब शब्दों में रेटारिक का जामा पहनाया जाता है तब अस्मर वह वाग्-स्फीति और वभी-वभी नारे की शकल में सामने आता है। जिस व्यवस्था के खिलाफ कविता की लड़ाई ठनी हुई है उसमें यह अमूर्त जज्बावाद न सिर्फ आज की बदली हुई कविता के लिए नुबसानदेह है, बल्कि उस लड़ाई के लिए भी अहितकर है जिसमें हिस्सा लेना प्रकटत जनवादी कविता का उद्देश्य है।

विष्णु नागर की कविताओं की उम्र अभी इतनी कम है कि उनसे उस लड़ाई के समूचे सन्दर्भ और उसकी जटिल प्रक्रियाओं को झलकाने की माँग करना (और इस माँग को पूरा होते न देखकर निराश हो जाना) मुनासिब नहीं है। कलावाद की स्मृति सरहित और अनुभूतिवाद के दलदल से सुरक्षित विष्णु नागर की संवेदना अपनी सहजता में उस तरह की रचना के लिए उन्मुख है जो व्यक्ति और परिवेश का एक बदला हुआ सम्बन्ध बनाना चाहती है। उनकी कविताएँ इस दिशा में अभी पेंसिल-खिची रेखाओं के समान हैं, मन पर उस बदलाव का हल्का सा प्रभाव छोड़ती हुई, आनेवाली काव्य दिशा की आहट सुनती हुई। मेरी इस प्रतीति का आधार उनके संग्रह 'मैं फिर कहता हूँ चिड़िया' की वे तीन-चार कविताएँ हैं जो इतनी छोटी हैं कि उन्हें यहाँ विचारार्थ पूरा उद्धृत किया जा सकता है। उनकी बाकी कविताएँ अधिकांशतः क्षणिकाएँ ही हैं, कुछ में बदले हुए तेवर का सिर्फ रफ है और कुछ में नौसिखुए अन्दाज की भोली शरारतें मात्र।

१ पांच बड़े-बड़े, बड़े-बड़े दल
गौर फरमाएँ, पांच बड़े-बड़े दल
एक हो जाएँ
तो राधिके
अपन स्तन हिलाओ और देखो
पांच बड़े-बड़े दलों की निगाह
तुम्हारे स्तन पर है या और कहीं ?

स्तन पर है
तब राधिके सुम बहो
राजनीति बड़ी गन्दी है
इसलिए मैं कविता लिखती हूँ ।
भाषा है मेरा अस्त्र
और मुझे अपने स्तन बचाने हैं ।

२. पाठक जी, पाठक जी हैं, कविता नहीं है
कविता, कविता है, पाठक जी नहीं हैं
यह अलग बात है
बि' पाठक जी लडखटा कर गिरे, तो कविता पर ही
और कविता पिचक कर पाठक जी की हो गई ।

३ कविताएँ मेरी विवस्त्र थीं इस ठण्ड में
वे कविताओं के बजाय मनुष्य हो सकती हैं
मौत की खबरो में चुपचाप शामिल
बल्कि उसमें भी छुटी हुई ।

४. भटपट नहा
बपडे बदल
राजा की सवारी आएगी ।
बात बन्द रख
आँसू खोल
राजा भाषण करेंगे ।
पुर्तों से उठ
पूतल भाड
राजा प्रस्थान करेंगे ।
गवमे बह
राजा अच्छा बोलेंगे ।

पहली तीन कविताओं में कविता का जिन्र आया है, लेकिन जो अर्थ बिलगु नागर
न इस कविता का अर्थ से सम्प्रेषित करना पारा है वह कविता के अन्वया कुछ और है ।
तीसरी कविता में एव गवमे है बि' कविता मनुष्य है या वह मनुष्य भी हो सकती है ।
लेकिन मनुष्य के साथ कविता का यह एकारम किसी भावनात्मक समदम में निपटा हुआ
गई है । अगर कविता मनुष्य के साथ है ता एसा यह एव स्वतंत्र सत्ता की हैमिजत से है ।

कविता का मनुष्य साथ दे इतने लिए जाहिर है कि पहले वह मनुष्य से अलग कोई इकाई हो, एक गर्भप्रभृता सम्पन्न इकाई, तभी वह मनुष्य के सघर्षों में उसका साथ दे सकती है। इसी को विष्णु नागर या कहते हैं— पाठक जी पाठक हैं, कविता नहीं है / कविता कविता है, पाठक जी नहीं है।' यह कविता है क्या? मनुष्य की सर्जनात्मकता? कविता के बाहर की पल पल घटित होती हुई माघीय सच्चाई, जो कविता के बावजूद है और जिम सामर्थ्य भर हर कवि कविता के भीतर ले आता है? या कला का एक छत्र, यथार्थ के साक्षात्कार से बचने के लिए ('राजनीति बड़ी गन्दी है / इसलिए मैं कविता लिखती हूँ / भाषा है मेरा अस्त्र / और मुझे अपने स्तन बचाने हैं।')? मनुष्य एक स्थिति भी है और एक सभावना भी। कविता मनुष्य की स्थिति में भी है और उससे छूटकर उमरी सभावना में भी। वह मनुष्य के होने की खबर में भी है और उस खबर में कहीं छूटी हुई भी है। वह एक जगह बंधी हुई नहीं है, क्योंकि वह शब्दों में नहीं है, शब्द और शब्द के बीच के अन्तराल में है जिसकी पदचाप कवि सुनता है। और वह मनुष्य भी कविता में नहीं कविता के बाहर है जिससे कवि 'मूंहजोरी' करता है। यह मनुष्य और कविता का एक नया सम्बन्ध है, जिसमें दोनों एक दूसरे की जड़ता (स्थिति) से नहीं, एक दूसरे की गतिशीलता (सभावना) से जुड़े होते हैं। यह सम्बन्ध गड़बड़ाता तब है जब कविता और मनुष्य एक दूसरे को रचनात्मक कर्म की चुनौती देने के बजाय एक दूसरे का इस्तेमाल करने लगते हैं। जब वे रचनात्मक तनाव के सह-सम्बन्ध में न रहकर एक दूसरे पर हावी होने लगते हैं। तब होता यह है कि 'पाठक जी लड़खड़ाकर गिरे तो कविता पर ही / और कविता पिचक कर पाठक जी की हो गई।' कविता का अर्थ कविता के होने की द्वन्द्वात्मक शर्त में है यह शर्त भग होने पर कविता भावना में लतपथ (पिचपिची) या विचार के सरलीकरण में सपाट (पिचकी) हो जाती है।

चौथी कविता में कविता के बाहर की सच्चाई का एक छाया है। एक व्यंग्य है, क्योंकि एक तटस्थता है जिमके तहत उम सच्चाई को कवि बड़ी सफाई से अपने परिवेश से चुनकर उठाता है और उसमें बिना लिपड़े या उसका सरलीकरण किये उसे कविता और आज के सर्वहारा मनुष्य के तनावपूर्ण सम्बन्ध के बीच रख देता है, अपनी तरफ से कोई कवि टिप्पणी दिये बगैर। इसमें एक जो अगम्भीरता है वह इसलिए कि कवि में कुछ पिचक नहीं रहा है कि अपने माथ कवि को भी लिये दिये कविता में लड़खड़ाकर गिर पड़े। कवि कविता में होने हुए भी उसमें मुक्त है—एमा हल्का-फुल्कापन, जो कवि के सवेदन-यन्त्र को चुस्त और तैयार रखता है। यह मूर्तबंदी पहली कविता के पद विन्यास में इस तरह है कि कथ्य को अर्धविराम के शटके देकर कहीं उस पर बलाघात देकर, तो कहीं उमरी एक नाटकीय मुद्रा उभार कर कविता के वर्णनात्मक ढाँचे को एक जैसा एक जगह पड़ा रहने नहीं दिया गया है, बल्कि उसे हरकत में डाला गया है। कविता का वास्तविक अर्थ उसके कथ्य में स्थिर नहीं, पद विन्यास की इन हरकतों में गतिशील है।

आज के समय में सघर्ष के यथार्थ को यदि नहीं अर्धवत्ता प्रदान करनी है तो उस

इसी मुस्ती और चुरत रचना-लाघव से पकड़ना होगा। अभी तब हमारे कवि यथार्थ को पकड़ कर रचना में गुरु गम्भीर पालथी मार कर बैठ जाते रहे हैं (ज्यादातर कविताओं के एकरम और ममूटवाची होने का यही राज है), कविता के भीतर वह यथार्थ धीमी-धीमी आँच में पकता रहा है और कवि के स्नायुओं को तेजाब की मानिन्द वाटता और छोड़ता रहा है। इस पल-पल जीने और छोड़ने में ही रचना की नयी-नयी आकृतियाँ बनती-मिटती रहीं हैं। कविता के भीतर योग साधने का अपना प्रभामण्डल है और कविता-केन्द्रित रचना इस प्रभामण्डल के इदं गिदं घुणा-प्यार के सर्कं से हमेशा मडरानी रहती है। घूमिल जैसे समर्थ जनवादी कवि तब इस प्रभामण्डल के प्रभाव से मुक्त नहीं रह सके हैं। सघर्ष की आग को कविता में बाँधने की उनकी सामर्थ्य को प्रायः उनकी शक्ति माना जाता है, किन्तु दरअमल वह घूमिल की शक्ति नहीं, बल्कि उस सघर्ष का तिरस्कार है जो कविता के बाहर की कविता में है और जिसके होने का सकेत स्वयं घूमिल की कविताओं में ही मिलता है। कविता में जीवन सघर्ष को साथ साथ लिये चलना घूमिल के लिए उस सघर्ष को सह्य बना देने का एक उपक्रम बन जाता है, जबकि सघर्ष को अग्रर कारगर होना है तो उसे असह्य होना चाहिए। घूमिल की कविता में सघर्ष और क्रान्ति में हमारी चमड़ी छिलती नहीं, उल्टे हम उससे प्रेम करने लगते हैं। इस प्रभाव का कारण शायद यह है कि घूमिल रेटारिक में व्यक्त अपनी तमाम मानसिक कुर्तियाँ और चीकन्नेपन के बावजूद इस कदर ऊँभसूभ रूप से गम्भीर रहें हैं कि कविता को सघर्ष का पर्याय मान बैठें हैं, जिम्मा परिणाम यह है कि कविता उनके लिए सघर्ष का अस्य बन जाती है ('कविता भाषा में आदमी होने की तमीज है')। इससे न सिर्फ कविता बल्कि वह सघर्ष भी नष्ट होना है। सघर्ष का काम कविता की तेजस्विता और सक्रियता को पैदा करना है, कविता से एकात्म हो जाना नहीं। सघर्ष कविता से एकात्म होकर अपना वास्तविक बर्तन भूल न जाय इसके लिए कवि को गम्भीर रूप से अगम्भीर होना पड़ेगा। सघर्ष कवि को तपाए, झुलसाए, जलाए और एक नये मनुष्य में आकार दे, इसके लिए कवि को क्रान्तिकारी कविता के पास नहीं, क्रान्तिकारी सघर्ष के पास जाने की जरूरत है। तभी कविता का वह प्रभामण्डल टूटेगा।

नया रचनाकार : अभिव्यक्ति की समस्या

आज कविता लिखना शुरू करते समय एक बिल्कुल नये कवि के आगे एक विचित्र सी स्थिति दिखाई पड़ती है। इस स्थिति की तुलना मनोविज्ञान के 'सीखने के पठार' से की जा सकती है। नयी कविता की विकास-यात्रा में एक ऊँची कठिन चढ़ाई चढ़ लेने के बाद इस एकरूप समतल 'पठार' में पहुँचकर नया कवि अनुभव करता है कि कविता में जिन चीजों को उपलब्ध करने के लिए किसी जमाने में कई-कई पर्वत लांघने पड़े थे, वही छोटी मोटी क्रांतियाँ खड़ी करनी पड़ी थीं वे तो अब उसके लिए सहज ही सुलभ बन गई हैं। सवेदना का विस्तार एवं गहराई, बिना किसी साहित्यिक-राजनैतिक चश्मे के जीवन को देखने वाली मानवीय दृष्टि अभिव्यक्ति का समय और लालित्य, भाव्य-भाषा द्वारा सूक्ष्म से सूक्ष्म जटिल सवेदनाओं को अंकित कर सकने की परिष्कृति — यह सब उसे विरासत में मिला हुआ है। पुराने रूढ़ प्रतीकों और बिम्बों से पिण्ड छूट चुका है और नितान्त वैयक्तिक सवेदन स्रोतों से नये बिम्ब तथा प्रतीक रचने की पूरी स्वतन्त्रता है, भाषा अधिक मुहावरेदार और बोलचाल के निकट है। उसे अब इस बात की स्मृति भी नहीं कि वचन की परम्परा में भवानीप्रसाद मिश्र से लेकर सर्वेश्वर तक की पीढ़ी को इसके लिए कितने विरोधों का सामना करना पड़ा है। यथार्थ के गहरे स्तरों का उद्घाटन हो रहा है और कवि केवल कविमात्र न रहकर विचारक भी हो गया है (यह बात पहले 'कवि' की पराजय समझी जाती थी)। संक्षेप में यह कि जो कुछ पहले आन्दोलनकारी समझा जाता था अब सहज स्वीकार्य है। किन्तु दुर्भाग्यवश यह स्थिति ही एक अवरोध एक जकड़ाव की स्थिति बन गई है और इस जकड़ाव में एक बिल्कुल नये कवि के साथ वे कवि भी घिर गए हैं जो नयी कविता की विकास-यात्रा में अलग-अलग दूरियों-पड़ावों पर सहयात्री रहे हैं।

इतना होने पर भी नयी कविता की यात्रा इस एकरूप समतल 'पठार' के बाद आगे रुकती दिखाई नहीं देती। इस 'पठार' से उबरने की जी-तोड़ कोशिशें चल रही हैं। इस 'पठार' से आगे कदम उठाने पर हम एक 'दलदल' मिलता है। नयी कविता को इस 'दलदल' से मुक्ति का रास्ता भले ही मिल गया हो लेकिन उसकी चेतना इस दलदल की स्मृति से पूर्णतः मुक्त नहीं दीखती। उसका भावी स्वरूप क्या होगा यह इस बात पर निर्भर करता है कि वह इस दलदल का समाधान किस रूप में करती है। आखिर वह 'दलदल' है क्या ?

वर्तमान युग-जीवन में व्यापक स्तर पर घटित होने वाले यथार्थ के अनुभव की प्रतिश्रिया के स्पष्ट ही दो ध्रुव बन गए हैं, जिसका परिणाम है खण्डित सवदनीयता। अतः हम पाते हैं कि यथार्थ के अनुभूत-पक्ष और उसके चिन्तन-पक्ष में एक गहरी खाई बन गई है। यथार्थ के अनुभव की इस ध्रुवाभिमुखता तथा उनके बीच परस्पर वैपम्य के अनेक रूपों के उदाहरण इधर की कविताओं में देखने को मिल जाएंगे। ये दो ध्रुव एक साथ समानान्तर गतियों में कवि-मानस को प्रभावित करते स लगते हैं। ऐसी स्थिति में लिखी जाने वाली अधिकांश कविताएँ काव्य-अनुभूति का एक सम्पूर्ण सघटित प्रभाव नहीं उत्पन्न कर पाती। कभी-कभी ये दोनों एक में गड़मड़ हो जाते हैं, तब कविता दुर्लभता का एक अच्छा खासा नमूना बन जाती है। कभी ऐसा भी होता है कि ये दोनों ध्रुव परस्पर एक दूसरे पर हावी होना चाहते हैं। ऐसी स्थिति में या तो कविता अमूर्तता की ओर झुकती है या फिर एक आवेश-जनित दीखलाहट के रूप में व्यक्त होती है। प्रत्येक स्थिति में एक प्रकार का स्नायुविक तनाव कविता में दिखाई पड़ता है।

आधुनिक विज्ञान ने ज्ञान तथा संवेदन के सभी क्षेत्रों-स्रोतों का इस हद तक विश्लेषण कर दिया है कि अब कोई चीज रहस्यमय नहीं लगती। अतः कविता अब किसी प्रकार का भ्रम रच सकने में असमर्थ हो गई है। बहुत अंश में इस तथ्य को सम्पूर्णतः स्वीकार न करने के कारण नया कवि इस डाइलेमा से ग्रस्त दीखता है कि कविता अब भी उस 'भ्रम' की सृष्टि कर सकती है। ऊपर हमने जिस दुर्लभता का उल्लेख किया वह वस्तुतः इसी डाइलेमा का परिणाम है, और उस 'दलदल' के ही एक पक्ष को उजागर करता है।

'दलदल' का एक और रूप नये कवि की उस चेतना में भी व्यक्त होता है जब वह क्षण से उपजी अनुभूति में अधिक से अधिक आयाम भ्रन्वेषित करने अथवा उसमें भरने का आग्रह रखता है। यह नये कवि के उत्तरदायित्व-बोध, उसकी यथार्थ की जटिल परिस्थितियों के प्रति सजगता तथा अनुभूति-क्षेत्रों के विस्तार का सूचक अवश्य है, किन्तु यह उसे कविता के प्रति जिन रवियों का निर्माण करने की ओर प्रेरित कर रहा है वह नयी कविता के विकास की दृष्टि से आशाजनक नहीं कहा जा सकता।

अनुभूति में अधिकतम आयाम ढूँढ़ने या भरने के कई तरीके हैं। एक है उसे इतिहास के अनुभव-स्रोतों से जोड़ना (इलियट का उदाहरण इस सन्दर्भ में अब भी कवियों को ताजा लग सकता है)। दूसरा तरीका है स्मृति में पुजीभूत संवेदनों, अनुभूति-खण्डों एवं कल्पनाओं को जगाना। स्मृति का तत्त्व प्रायः भाषा की रचना में ही निहित होता है, क्योंकि भाषा अपने अर्थ एवं ध्वनि सम्बन्धी विकास-नियमों की दलध गति के कारण स्मृति से पूर्णतः बन्धी मुक्त नहीं हो पाती। इन तरीकों से कविता में अर्थ-गाभीर्य भले आता हो, अनुभूति का एक छोर सुदूर कालातीत अतीत का स्पर्श भले करने लगता हो, वर्तमान क्षण से उद्भूत संवेदना का स्मृति के संवेदनात्मक सन्दर्भों से नैरतय्य भले स्थापित हो जाता हो, किन्तु इससे वर्तमान-क्षण के यथार्थ का सही परिप्रेक्ष्य अवश्य घट-बढ़ जाता है। इससे यथार्थ के विकासमान स्वरूप को भाषा द्वारा सम्प्रेषित करने की

सभावना खत्म हो जाती है।

जब यह एक बार स्पष्ट हो जाय कि वर्तमान यथार्थ अनुभव को नया कवि न तो नये नये विध्वो की रचना करके अभिव्यक्त कर पा रहा है, न मात्र अमूर्तन द्वारा, तब भाषा को ही काव्य की नयी सभावनाएँ विकसित करने का आधार बना लिए जाने का पक्ष सामने आता है। यद्यपि भाषा द्वारा अर्थ के नये सृजनात्मक आयामों का सम्प्रेषण मूलतः अमूर्तन की ही क्रिया है, किन्तु सौन्दर्यबोध के जिस स्तर पर यह बल देता है वह अमूर्तन की निया से भिन्न है।

भाषा में निहित नये काव्य-अर्थ की सभावनाओं के उद्घाटन के लिए भाषा की आन्तरिक रचना और इस आधार पर उसकी शक्तिमत्ता का ज्ञान होना आवश्यक है। हममें भाषा के व्यक्तित्व को न सिर्फ महसूस कर मकने वरन् उसे विस्फोटित कर सकने की क्षमता भी होनी चाहिए। यह एक प्रकार से उन औजारों की पहचान करना है जिन्हें हम नये सिरे से नये उद्देश्यों के लिए इस्तेमाल करेंगे। भाषा का यह शुद्ध यात्रिक पक्ष है और उसके नियम-विधान से हमारी जानकारी जरूरी है। शुरू में नयी कविता में भाषा से अर्थ का नया आयाम उभारने के लिए प्रायः ध्वनि-चिह्नों को लाने, शब्दों को टुकड़े-टुकड़े करके रखने के प्रम आदि का प्रयोग किया जाता था, किन्तु भाषा के इस आन्तरिक नियम-विधान (मैनेरिज्म) से परिचय उस समय तक नये कवि का नहीं था। इसीलिए उस प्रकार का भाषा-प्रयोग एक छिछले किस्म का 'धमत्कार' ही उत्पन्न कर पाता था। देखा जाए तो इस नियम-विधान की गैरज्ञानकारी ही एक सीमा तक अभिव्यक्ति में मैनेरिज्म और जकड़ाव बनकर उपस्थित हुई है। कविता में भाषा-प्रयोग की विधि, उसमें प्रयुक्त शब्दों का निश्चित व्याकरणिक क्रम (सिन्टैक्स), उसका विशिष्ट वाक्य-विन्यास प्रायः आज नये अर्थप्रभावा को पनपन ही नहीं देता। सबदना चाहें जितने ही अछूते सन्दर्भों से उठाई गई हों, अनुभूत-सत्य जितना ही नवीन हों, अभिव्यक्ति का गलत जितना ही संशय हो, भाषा-प्रयोग का यह प्रचलित नियम और नियमों के साँचे में बला हुआ परिष्कृत संस्कार उसे बासी बना देता है। बटुधा हम जो अर्थ ध्वनित करना चाहते हैं वह होता ही नहीं, अर्थों की वह नयी छटा जो एक हृत्वे में इशारे से मुम्बर हो उठती उसके द्वार पर पुराना ताला पड़ा हुआ होता है।

(इस कठिनाई को हल करने का एक उपाय है भाषा में शब्द योजना और वाक्य-विन्यास के प्रम में मूलभूत परिवर्तन। यह निश्चय ही साहित्यिक कार्य है और अर्थ का अनर्थ हो जाना का भी खतरा है। किन्तु नयी कविता में विचारों की यह एक मोर्चा दिना हो सकती है।)

भाषा के इस नियम-विधान से नया कवि बिल्कुल ही अपरिचित है। ऐसी बात नहीं। उदाहरण-रूप में एक अजितनुमार का ही नाम लिया जा सकता है। साधारण बोलचाल के शब्दों द्वारा नया अर्थ सम्प्रेषित करने की उन्होंने चेष्टा की है और कर्मोद्देश के इतने गहन भी हुए हैं। किन्तु राज्य की नयी दिशा का निर्णायक मूल्य यह नियम-विधान मात्र न होकर, यथार्थ-अनुभव की व्यापकता, मार्मिकता, उसकी सघनता एवं तीव्रता है।

और इन्ही सन्दर्भ में मुझे कुछ नये कवियों की वाच्य-रचना के उदाहरण दिन-रूप लगे हैं जिनमें वे भाषा के उस मूलभूत मन्त्र—भाषा को संचालित करने वाले नियम-विधान—से अवगत होते हुए भी अपने भावबोध में कुछ पीछे ही रहें हैं। केदारनाथ सिंह की 'सम्प्रति' में प्रकाशित तीन कविताएँ मेरे इस कथन का उदाहरण हो सकती हैं। उनमें नये व्यंज्यसम्प्रेषण की चेष्टा, जो किसी सीमा तक सफल है, होन के बावजूद उनकी संवेदना का वातावरण और भंगिमा रोमांटिक ही लगती है। व्यापक यथार्थ में उद्भूत जीवन्त वाच्य-नुभूतियाँ की यह कमी ही यदि अजितकुमार में न होती तो शायद भाषा के उस नियम-विधान की दृष्टि से वे आधुनिक काव्य-दिशा को बहन करने वालों में एक सशक्त कवि होने।

कविता में नया सृजनात्मक अर्थ भरने एवं उस अर्थ का नया आयाम रचने के लिए भाषा के नियम-विधान का ज्ञान आज के कवि की आवश्यकता है। किन्तु यथार्थ के सश्लिष्ट सृजनात्मक अनुभव की गत्यात्मकता ही भाषा के इस पक्ष को शक्ति प्रदान कर सकती है। यह नियम-विधान अनुभूति की बढती थोड़ी 'खूराज' से चलता रह सकता है। जितने ही अंशों में अनुभूति क्षेत्रों का विस्तार होगा, उनसे क्रियात्मक सम्पृक्ति होगी, जितने ही अधिक अनुभूति के आस-सेवकान्त होंगे उतने ही अंशों में भाषा द्वारा नया अर्थ सम्प्रेषित करने की कठिनाइयाँ बढती जाएँगी और कवि सामर्थ्य की परख ही सवेगी। नहीं तो बालान्तर में यह नियम-विधान एक ऐसी कविता को जन्म दे सकता है जो हृन्-मन्दो की कविता बनकर रह जायगी और मिस्त्रीगिरी के काम की तरह एक विशेषित क्रिया का स्थान ग्रहण कर लेगी। ऐसी स्थिति में एक टुटपुंजिए कवि और एक सच्चे कवि में फर्क करना कठिन होगा।

नये कवि की स्वचेतनता का उससे रचना-कर्म को प्रभावित करने में आज महत्व-पूर्ण स्थान माना जाने लगा है। साधारण भाषा के माध्यम से असाधारण अर्थ व्यक्त करने और रचना संवेदना का नया स्तर कायम करने के लिए कवि में अपने चतुर्दिक परिवेश के प्रति जागरूकता के अतिरिक्त रचना-प्रक्रिया के प्रति स्वचेतन होने का तत्त्व भी जरूरी हो गया है। 'माध्यम में' बने रह सकने की स्थिति अब सम्भव नहीं। किन्तु इस स्वचेतनता के तत्त्व ने कवि-जर्म में कई कठिनाइयाँ भी उपस्थित कर दी हैं। आरम्भ में ही हम यह सचेत कर आए हैं कि वर्तमान ज्ञान विज्ञान की तीव्रतर गति ने किसी भी वस्तु का रहस्य-मय बना रहना असम्भव कर दिया है। पहले कवि-जर्म की सार्थकता एवं सफलता इस बात में मानी जाती थी कि वह कविता में यथार्थ का 'भ्रम' रच सकने और उस भ्रम द्वारा पाठक अथवा श्रोता को 'विमुग्ध' कर सकने में किस हद तक समर्थ है। अब चूंकि भाषा के अत्यधिक पारदर्शी होने की वजह से उसके आर-पार किसी भी शब्द का बिन्कुल सही-सही अर्थ देखा जा सकता है और किसी प्रकार के 'भ्रम' अथवा परिवर्तन की गुंजायश नहीं, अतः कवि के रचना-कर्म की सफलता इस बात पर निर्भर हो गई है कि वह किस हद तक उन्हीं उन्हीं साधारण, अरहस्यमय, परिचित शब्दों अथवा शब्द-समूहों से एक सर्वथा नया अछूता अर्थ-राज्य रच कर पाठक या श्रोता को 'चरित' कर सकने में समर्थ

है। दोनों का यह अन्तर कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। दूसरी प्रक्रिया एक चेतन प्रक्रिया है और नये कवि को अपनी ताकत एक ऐसे रास्ते से आजमाने का अवसर देती है जिसके निर्माण में वह अपने जाने-माने औजारों का उपयोग कर सकता है। इसके साथ ही यह प्रक्रिया पाठक के रचनाक्षण के अनुभव में त्रियात्मक सहयोग के तत्व को भी रेखांकित करती है, अर्थात् पाठक के उस नये सम्प्रेषित अर्थ द्वारा चकित हो सकने पर बल देती है। अर्थ-विस्तार का यह एक ऐसा आयाम है जो आज के पहले सम्भव नहीं था। तब पाठक या तो विमुग्ध होता था या नहीं होता था (तब उसे अ-रसिक मान कर छुट्टी दे दी जाती थी), इससे कवि का रचना-बर्तन तनिक भी प्रभावित नहीं होता था। आज पाठक का चकित हो सकना काव्य की प्रेषणीयता के पहलू को एक समस्या के रूप में कवि के सामने रखता है।

फिर भी ऐसा लगता है कि पाठक की संवेदनक्षमता को प्रेरित करने तथा भाषा का नया सृजनात्मक अर्थ खोलने में कवि की यह 'स्वचेतनता' एक सीमा के बाद अवरोध बनती जा रही है। जब कवि अत्यधिक सतर्क सजग बन जाय (और ऐसी स्थितियाँ आज तेजी से बनती जा रही हैं) तब वह शब्द के सम्पूर्ण अर्थ को निचोड़ लेना चाहेगा, जबकि पाठक चकित हो इसके लिए यह आवश्यक है कि स्वयं कवि भी अपने को चकित होने देने का माहा हो। उसके पास एक ऐसी भावभूमि रहनी चाहिए जहाँ से स्रष्ट होने वाले अर्थों का एक आयाम सर्वदा छूटा हुआ हो और जिस तरफ पहुँचने की कोई बँधी बँधाई फार्मूलाबद्ध प्रणाली न हो। एक दृष्टि से देखा जाय तो पूर्ण सुनिश्चित तरीके से, अर्थ की सभी छवियों को जान-बूझ लेने पर, या कम से कम वैसी चेष्टा व्यक्त करने पर, अर्थ का वह नया स्तर बन ही नहीं सकता। ऐसी दशा में कविता पढ़ते समय बराबर यह लगता है कि हम 'कविता' पढ़ रहे हैं। इससे कविता के सृजनात्मक अनुभव या आयाम सीमित हो जाता है। पाठक (और कवि भी) जब इस सीमा तक 'कविता सजग' हो जाय तो कविता बेमानी-सी लगने लगती है। तब लोग कविता में दिलचस्पी खो बैठते हैं काव्य-चर्चा सुनने या करने से घबराने लगते हैं, कविता छोड़ कर कथा-लेखन-पाठन (या दूसरी किसी साहित्य-विधा) में प्रवृत्त होते हैं। कुछ लोग उकता कर यह भी कहते दखे जा सकते हैं कि कविता का फार्म ही मर चुका है।

नये कवि की 'स्वचेतनता' के सन्दर्भ में सृजनात्मक अभिव्यक्ति की समस्या का एक पहलू और भी है। आज ऐसा लगने लगा है कि इस स्वचेतनता के कारण वर्तमान युग-जीवन के असह्य जटिल एवं मार्मिक रूपों का नया कवि केवल द्रष्टा-मात्र रह गया है। वह इस तीव्रता के साथ यथार्थ का अनुभव करन लगा है, और वैचारिक स्तर पर उसके दृढ़ते विविध पक्षों से सम्पृक्त है, कि सब कुछ चुपचाप भोगते रहने के सिवा उसके पास कोई चारा नहीं, क्योंकि आगे की सभी स्थितियों तथा गतियों को वह पहले ही भाँप ले रहा है। परिणामतः 'कर्म' से स्थगित होकर कविता का 'मै' एक नैरेटर मात्र है, कविता के अनुभव का गत्यात्मक पात्र नहीं। कविता में अनुभूति की मार्मिक स्थितियाँ वर्णित

हो जाती है, वे किसी द्वन्द्व को 'घटित' नहीं कर पाती। यथार्थ के कटु अनुभव को या तो शान्तिपूर्वक शुद्ध सौन्दर्यबोध के रंगों जाम में भर कर पी डालिए या फिर उससे बौखला कर काव्यात्मक अनाप-सनाप बकिए—कुछ इसी तरह की हालत आज देखने को मिल रही है। किन्तु उस दर्द की तत्क्ष अनुभूति और उसके द्रष्टापन के बोध से सच्ची 'नाटकीयता' की सृष्टि नहीं हो पा रही है, जो कविता की एक महत्वपूर्ण दिशा बन सकती है।

[१६६३]

एक सवाल—अपने आप से

“दूसरो का बनाया हुआ नरक मेरा जीवन ”

अपनी यत्रणा को इस तरह व्यक्त करना मेरे लिए आसान है। दूसरो पर इस ढंग की अभिव्यक्ति असर करे, उन्हें भ्रुकभोर दे, इसके लिए मुझे मिर्फ इतना करना होगा कि मैं अपनी भावनाओ की तमाम शक्ति और उद्वेग और मानसिक एकाग्रता का पराक्रम इस तरह की अभिव्यक्ति में लगा दूँ, बाह्य के ढेर की तरह उस अभिव्यक्ति के शब्दों में भड़क उठूँ, तीव्र भावनाओ का पलीता लगा कर अपनी व्यक्तिगत यत्रणा के टुकड़े टुकड़े उड़ा दूँ। यह सहज सम्भव है कि पाठक को य टुकड़े जाकर लगें, चुभें और वह मर्माहत हो उठे। पर मैंने अपनी यत्रणा की पीडा को छाली कर देने के सिवाय— और अपनी रिक्तता को बढ़ाने के सिवाय, क्योंकि पीडा-मुक्त हो जाने के बाद रिक्तता के सिवाय क्या रह जाता है—क्या पाया? और एक प्रबुद्ध पाठक को भी सिवाय मर्माहत होने के और क्या मिला? अपनी पीडा का पेड़ पूरा का पूरा जड़ समेत उखाड़कर (पराक्रमी हनुमान की तरह) दूसरो के सिर पर पटक देना, न कि उस पाठक में पीडा का ही वृक्ष बो देना—इस तरह की जो अभिव्यक्ति है उसमें यही कमी रह जाती है।

फिर वह नरक भी कहाँ है? एक आवेश है, उद्वेग है, शोर और शोर के पीछे कण्ठ की शक्ति। शब्द, महज शब्द एक दूसरे से गुत्थमगुत्थ है। क्या अभिव्यक्ति में ही नरक रच नहीं दिया जा सकता? लेकिन इसके लिए पीडा को महज पूरे वेग से फेंकना भर नहीं रह जाता।

एक कवि हमेशा उस क्षण के बिन्दु पर अपने को कायम रख सकता है जहाँ से वह पूरे आवेश, भावनाओ के उफान के साथ अपनी पीडा फेंक सकता है। पर उस कवि को मैं एक ठहरा हुआ कवि कहूँगा, या हृद से हृद एक वृक्ष पर चक्कर लगाता हुआ ठहरा कवि। आज जिस किस्म की रचनात्मकता की माँग हमारे देश के पूरे परिवेश में छुपी हुई है, उसके सन्दर्भ में वह अव्यक्त रचनात्मकता का ही उदाहरण पेश करेगा, वह ठहरा हुआ कवि। हो सकता है बहुत सशक्त, पाठकों को भ्रुकभोर देने वाला, पर परिपक्व नहीं।

एक खास स्तर की परिष्कृति, चाहे वह भाव-सत्य की हो या अभिव्यक्ति तन्त्र की, परिपक्वता नहीं है।

परिपक्व होने न होने का सम्बन्ध जीवन को देखने के दृष्टिकोण पर निर्भर है।

क्या आप अभी तब यह समझते हैं कि जीवन की सारी (कला की सभावना स पूर्ण) स्थितियों को भावनाकुल संवेदना की दृष्टि से ही देखा जा सकता है ? — खासकर कविता में उस जीवन को ? क्योंकि कविता को आप जरा आन्तरिक एकालाप की वस्तु मानते हैं और आपको भय है कि उस आत्मपरक संवेदनशील भावाकुल धरातल से हटे नहीं कि कविता जैसी चीज तो कम से कम गई।

लगता है आप कविता को बहुत बड़ी चीज मानते हैं, बहुत बड़ी चीज, और उस बड़ी चीज को आप किसी शर्त पर छोड़ना नहीं चाहते। लगता है आप कविता को जीवन से भी बड़ी चीज मानते हैं।

तो सवाल घूम फिर कर रही है—जीवन क्या है ?

क्षण क्षण के अस्तित्वबोध में जो चीज आप महसूस कर लेते हैं, महसूस करने की प्रक्रिया का सम्पुजित प्रभाव ? आपके लेखे शायद कविता उस महसूस करने की प्रक्रिया का ही अंकन है। अतः इस तरह जितना आप महसूस कर लें वह खुद-ब-खुद कविता के दापरे में चला आएगा। अधिक और व्यापक ढंग से महसूस करेंगे तो आपकी कविता अधिक उदार भावों, आशयों सत्यों वाली होगी और आपका वाच्य-व्यक्तित्व उतने ही अनुपम म समृद्ध और व्यापक होगा। यदि आप बड़ी शक्ति से महसूस करते हैं तो लोग कहेंगे कि आप की कविता बड़ी सशक्त है। यदि आप उस महसूस किए हुए का विशद चित्र छोटी बड़ी तमाम छायाओं-रेखाओं में रखेंगे तो लोग कहेंगे कि आपकी पकड़ बड़ी गहरी है, आपकी दृष्टि सूक्ष्मदर्शी है।

पर वन्धु, मुझे तो लगता है कि आपने कविता का उल्था किया और उसे जीवन के नाम पर चालू किया और जीवन का उल्था किया और कविता बना ली। आप उस 'रचना' नामक क्रियापद वाची अर्थ से घबिचत रहे जिसका एक नाम जीवन है और दूसरा कविता। एक का दूसरे में उल्था नहीं किया जा सकता। जबकि आप यह करते रहे कि जीवन की शक्ति और वेग का कविता में उल्था करते रहे और यह समझते रहे कि इससे कविता सशक्त होती है। क्या हम तरह की बातें आज नहीं की जाती कि जो जितना ही जाएगा, जितना ही तीव्रता, गहराई, व्यापकता (और भी कई शब्द इसी वजन के इस्तेमाल किए जाते हैं) से भोगेगा उसकी कविता उतनी ही महत्वपूर्ण, जीवन्त, सशक्त, यथार्थ, प्रामाणिक (और भी कई शब्द इसी वजन के इस्तेमाल किए जाते हैं) होगी ? इस कथन में आप यह आसानी से देख सकते हैं कि जीवन और कविता को एक ही चीज मान लिया गया है। एक का दूसरे में उल्था किया और वाजी मार ली। इस ममीकरण का ही परिणाम है कि स्वप्निल कविता लिखने के लिए जहाँ पहले कविगण लम्बे केश आदि रखने-जैसी व्यक्तित्व-मुद्रा अपनाते थे, आज कवि 'मूँछे' और 'नागे' जीवन की बीट-निक-मुद्रा पर उतर आए हैं। समाज के यथार्थ की कविता लिखनी है—और यह याद रहे कि आज के समाज में सब मूल्य टूट चुके हैं, कुहराम है—तो शराब पीकर, रण्डीबाजी कर, गलियों या नाइट क्लबों में चक्कर लगाते हुए टूटने की उस विशाल धारा में जुड़

जाओ जो युग को अपने नामपाश में जकड़ता जा रहा है।

एक बात सही है—जीवन कविता को और कविता जीवन को एक परिप्रेक्ष्य प्रदान करते हैं। आपका जीवन को जीना कविता के स्तर पर जीवन को कविता में उल्टा करना नहीं है। यदि आप जीवन 'जीते' हैं—तो कविता 'रचते' हैं—तो बच्चे माल के रूप में जीवन को कविता के लिए केवल महसूस करने की वस्तु के रूप में नहीं लेते।

मैं नहीं जानता कि वास्तविक जीवन जीना किसे कहते हैं। यह बताना शामद दार्शनिकों के काम में घुमार है। हाँ मैं इतना जरूर बता सकता हूँ आपकी कविताओं को पढ़कर, कि आपने वास्तविक जीवन जिया है या नहीं, यानी कविता 'रची' है या नहीं, यानी कि फिर जीवन 'रचा' है या सिर्फ उसे महसूस किया है। मैं बता सकता हूँ कि अगर आपने कविता नहीं 'रची' है तो सिर्फ जीवन के उद्वेगों, आवेशों को सामर्थ्य भर तागत और वेग से कविता के नाम पर मेरे सिर पर पटक दिया है, मेरे दिल दिमाग पर छा जाने के लिए, मेरी महानुभूति जीतने के लिए, मुझे हंसाने या र्लाने के लिए भावनाओं का बडा बहुर बरपा किया है। पर—मैं अपना सवाल फिर दुहराता हूँ—अपने मुझे दिया क्या? आपने मेरी सहानुभूति ली, मेरे दिलो-दिमाग पर अपना कब्जा कर लिया, मेरी भावनाएँ, मेरे भाव-यत्र की सूक्ष्म हरकतों, मेरे राग-तन्त्र की कोमल रागिनी—सभी कुछ ले ली, पर बदले में मुझे दिया क्या? और ऐसा करके आपने भी अन्तत पाया क्या? क्या हमारी और आपकी नियति दो अर्धे यात्रियों की तरह नहीं है जो किसी अर्ध गह्वर में भटक रहे हैं और जिनमें से कोई एक दूसरे को रास्ता नहीं बता सकता, एक दूसरे में सहानुभूति भले रख सकता हो?

कविता का यदि यही रोल है—और इतिहास साक्षी है कि पुराने जमान से लगाव लगभग अब तक कविता का यही रोल रहा है—तो क्या आगे भी आने वाले युगों में उसका यही रोल रहेगा? अर्धे यात्रियों की समानान्तर यात्रा? गूँगे का गुड, जिसे कवि महसूस करेगा और पाठक भी, और दोनों ही दृष्टि के नाम पर सिर्फ सिर हिलाते रह जायेंगे?

काव्यभाषा का इकहरापन

अन्यतर यह मान लिया जाता है कि काव्यभाषा का सबट अनुभूति का सकट है। अनुभूति का सकट अर्थात् कवि के भावयन्त्र का जीवानुभूति के अधिक-से अधिक सुरो से न बज उठना। अनुभूति ऐसा जल है जो काव्यभाषा में अपना धरातल अपने आप ढूँढ लेगा, बसतों कि जल हो, वाफ़ी हो और उसमें प्रवाह हो। काव्यभाषा की समता यह अनुभूति का जन ही निर्धारित करेगा। जहाँ अनुभूति का सोता ही सूख चला हो वहाँ काव्यभाषा की बेल तो मुरभेगी ही—इस तर्क का सरल गणित हम भाता है। हमने कविता की अपनी समझ पर इस तर्क को खूब माँजा है और कविता में उसके परिणाम भ्रमते हैं।

एक काव्यभाषा ऐसी कि उसमें रचना का अर्थ घूर' कर देखने से उड जाय—मानो उस अर्थ को आप अर्द्धनिमीलित आँखों से ही देखते रह सकते हैं। यह अर्थ भावनाओं की दलदल में पल लिथडा स्थिर खडा रहता है, पगु और करण। ऐसी काव्यभाषा के पीछे अनुभूति की ताकत, जितनी भी ज्यादा वह हो, का मतलब यह होगा कि वह रचनात्मक अर्थ अपने पगु स्थिरपत्तके प्रति जिद्दी है, एक निश्चयत सवेदना-वृत्त पर ही घूमता है, रग उसका अपरिवर्तनशील है और बुनावट उसकी निर्मम रूप से इकहरी। अनुभूति के बावजूद इकहरी।

एक दूसरी काव्यभाषा ऐसी कि उगमें रचनात्मक अर्थ की कोई 'जड' ही नहीं — उसके पीछे अंधेरे के रस का वह लम्बा और गभिन तिलसिला ही नहीं जिससे अप्रत्याशित अर्थ की बोपल फूटती है। यह काव्यभाषा अपने अस्तित्व के लिए भूमिगत विस्फोटो पर नहीं, सतह के तनावों, हलचल आन्दोलनों पर मुनहमिर है। सतह पर बहुत कुछ घटित हो रहा है, पर इस काव्यभाषा के लिए वह बहुत कुछ एक तज रोशनी में घटित हो रहा है, जिससे जो कुछ घटित हो रहा है वह साफ-साफ दिखाई दे रहा है और ज्ञान की पक्क में आ रहा है। सपाट और बेलीस और नगा। यथार्थ और उसके साक्षात्कार में कोई आड नहीं, अनुभूति तज की आड नहीं। गोवि अनुभूति है—किसी आदिम जड की शिराओं से उमड-उमड कर सतह पर आती हुई नहीं, बल्कि अपने चारों ओर सब कुछ बेहिचक देखने वाली आँख पर रोशनी की नोक की तरह सन्नद्ध। पर इकहरापन यही भी है।

आज के अनुभव में ही फाँक है। अपने आसपाम से जो जितना खुबा है वह अपने

आप से उतना ही बेगाना है। इससे जो स्थिति बनती है उसमें या तो जानना ही जानना है या महसूस करना ही महसूस करना है। इस फाँवयुवन अनुभव में जानने की अनुभूति भी है और महसूस करने की अनुभूति भी। जानने और महसूस करने के बीच युग-संवेदना की वह ट्रेजिडी है जो इस या उस पक्ष में बह जाती है। पूरी अनुभूति के साथ बह जाती है। जिनकी काव्यभाषा इकहरेपन में पीड़ित है उनकी अनुभूति की सच्चाई के बारे में मुझे कोई मन्देह नहीं, क्योंकि दरअसल काव्यभाषा के इकहरेपन की जिम्मेदारी सिर्फ अनुभूति पर नहीं, अनुभूति के साथ कवि का रिश्ता किस किस का है इस पर है। कवि अनुभूति के साथ किन किस का मुलूब करता है, वह अनुभूति को किस प्रणाली द्वारा रचना में स्वायत्त करता है, किन रास्तों से चलकर अनुभूति का सत्य रचना के सत्य में बदलता है—इस रूपान्तरण में कवि किस रसायन का इस्तेमाल करता है—ये सब काव्य भाषा के स्तर का निर्माण करते हैं, अवेली अनुभूति नहीं।

रचना अनुभव में घँसने, डूबने और तडफडाकर कुछ पा लेने की एक जटिल प्रक्रिया है। इकहरेपन से पीड़ित काव्यभाषा यह जाहिर करती है कि कवि ने उस जटिल प्रक्रिया में पड़ने के बजाय अनुभव को स्वायत्त करने का एक आसान नुस्खा अपनाया है। अतः इकहरी काव्यभाषा में अर्थ जल्दी समझ में आ जाता है, क्योंकि वह अर्थ परिभाषित अर्थ होता है और पाठक को सिर्फ समझे जाने का सुख देता है। वह अर्थ एक ठहरा हुआ अर्थ है—रचना के भीतर अनुभूति और शब्द से बने परिवेश का ठहरा अर्थ। उस परिवेश में वह अर्थ न अनुभूति और शब्द के किसी नये सम्बन्ध को तलाशता है न अपने में किसी नये सम्बन्ध को बनने देने की गुंजाइश रखता है, न ही जो सम्बन्ध बन गये हैं उन्हें तोड़ता है। यह अर्थ की कविता में सदा के लिए खूद गयी छाप ही काव्यभाषा का इकहरेपन है।

छाप यानी साँचा। इस साँचे को सिर्फ अनुभूति नहीं तोड़ सकती। क्योंकि अनुभूति भी आज एकजुट नहीं रही, जानने और महसूस करने में बँट गयी है। कवि का या तो सब कुछ बाहर है या सब कुछ भीतर। बाहर और भीतर के बीच अनुभूति केवल एक तरफ को खुलने वाले किवाड़ की तरह है जिससे बाहर वाला जब भीतर आता है तब बाहर को वहीं छोड़ आता है और जब भीतर वाला बाहर जाता है तो बाहर का ही हो कर रह जाता है। अपने परिवेश से अनुभव के स्तर पर दोनों जुड़ते हैं और उन सक्ती का सामना करते हैं जो उस जुड़ने से पैदा होते हैं। पर एक अपनी समस्या का हल सपाटबयानी में—यथार्थ के बिना लाग सपेट के नये साक्षात्कार में—डूँडता है तो दूसरा उसे जातीय स्मृति के बहुस्तरीय अर्थ गौरव में। पहला यथार्थ को पहचानता है पर उस पहचान में कुछ जोड़ता नहीं, जबकि दूसरा उस यथार्थ को टटोलता और छूता है पर उसे पहचानता नहीं। काव्यभाषा का इकहरेपन एक दुर्घटनाप्रस्त रचना प्रक्रिया का सबाल है, काव्यभाषा को जातीय स्मृति के अर्थ-वैभव से जोड़ना उसका जवाब नहीं। दुर्घटना का इलाज सुरक्षा के साधन अपनाना नहीं, दुर्घटना की संभावना को ही खत्म कर देना है।

सपाटबयानी को 'आम आदमी' के साथ जोड़ा गया है। 'आम आदमी' व्यापक जीवनानुभव का प्रतीक है। यह माना गया कि इस व्यापक जीवनानुभव में शिरकत भाषा के सौन्दर्यवादी मस्कार को तोड़ कर की जा सकती है। भाषा आज के सघर्ष में तप रहे उस अनुभव से जुड़ने का माधन नहीं, हथियार है। भाषा की सपाटबयानी उस हथियार को धार है जो हाथी दाँत की मीनारों में बन्द अभिव्यक्ति के जाल-जजाल काटेगी और उसे 'आम आदमी' की नियति के साथ एकाकार करेगी। घनघोर भीतर से बाहर के बीहड़ इलाके की यह यात्रा—'आम आदमी' की राह पर चल कर भाषा को मुक्त करने का यह अभियान ध्रुव में फलप्रद रहा। काव्यभाषा से वाई की तरह लिपटी चली आ रही बहूत सी 'साहित्यिक' स्मृतियाँ अलग हुईं, बाहर की भाग में भूलस कर नष्ट हुईं और अभिव्यक्ति का रूप मानवीय संवेदना को उसकी तात्कालिक प्रखरता में भूलवा सवा। पर शीघ्र ही भाषामुक्ति के इस अभियान में इतने मुजाहिद शामिल हो गये कि अनुभव जीवन को उसरी विविधता और तीव्रता में जीने का नाम न होकर जीवन के प्रति एक काम चलाऊ रवैया हो गया। 'आम आदमी' एक सघर्षरत मनुष्य की तरह नहीं, एक अवधारणा की तरह आया और भाषा में कविता को विस्थापित कर बैठ गया।

'आम आदमी' वाली कविताओं में अक्सर प्रयुक्त 'हम' किसका सूचक है? दूसरों के अनुभवों में धारीक होने का? या फिर यह 'हम' एक नेकी का दरिया है जिसमें 'मैं' को डालकर बहा दिया गया है?

पर एक निक्म्मी चीज है भाषा

इसके मारे परेसान है

जहाँ अनुभूति की पूरी सच्चाई से लिखना चाहता हूँ 'बे'

वहाँ हो जाता है 'मैं'

यह 'मैं' का आरम्भ्यमेव के स्वर में किया गया विलाप नहीं, 'हम' की जीत की हेंचों का निर्लज्ज शोर है। 'हम' अलग-अलग मानव-इकाइयों का ज्ञान है, पर यह ज्ञान कविता में सिर्फ जानकारी बन सवा, अन्तर्दृष्टि नहीं। जीवन को जानना अवश्य ही जीवन को जीना भी है, पर यह जीना अपर्याप्त जीना है। जीवन को अपर्याप्त जीना तनाव की सतह पर जीना है। 'आम आदमी' वाली कविताओं का 'हम' सतह के तनाव तक ही सीमित है, वह भीतर की उन असम्य और सुदीर्घ जीवन-नाटियों के रस स्रोत से नहीं जुड़ सवा जो जीवनबोध को अधिक जटिल, सदिलष्ट और सम्पूर्ण बनाता है। देखें तो युवा कवियों द्वारा लिखी गयी अधिकांश लम्बी कविताएँ इस 'हम'-मनोविज्ञान से प्रेरित कविताएँ हैं। 'हम'-मनोविज्ञान में पडा कवि परिवेश, व्यक्ति और वस्तुएँ—सब कुछ को एक सतही भाईचारे में शामिल कर लेता है, पर असल में पूरी तरह पूरे मन से वह जुड़ता किसी एक से भी नहीं। 'हम' की ओट लेकर वह 'मैं' का शिकार करता है, पर दूसरी तरफ 'मैं' की रक्षा भी करता है। दूसरों का हो जान की कामना रखते हुए भी वह अपने स्वयं की इकाई को 'हम' की दहाई में मिला कर विलीन होने देना नहीं चाहता। पर

या इन्द्रगपन वह आर्दना है जो उगरे वास्तविक चरित्र को उघाड़ देता है
न तो अपना न ही दूसरो का हो पाना—

हाँ, हो सने तो बगल से गुजरते हुए उस आदमी से वहाँ— १

लो, यह रहा तुम्हारा चेहरा,
यह जुलूम के पीछे गिर पडा था

पर इस आत्मबोध के लायक जमीन 'हम'-मनोविज्ञान के कवि के पांव के नीचे
कब की निचल चुकी होती है। कविता चीजों को चीजों में, व्यक्ति को व्यक्ति में और
व्यक्ति को चीजों में जोड़कर अनुभव का एक सघटित सत्कार बनाती है। इन्हरेपन से
पीड़ित भाषा में इस सत्कार के जोड़-जोड़ खुले हुए और व्यक्ति और वस्तु के तमाम तरह
के सम्बन्धों के पुनः टूटे हुए होते हैं। 'हम'-मनोविज्ञान की लम्बी कविताएँ 'मैं' और 'हम'
के बीच के वही टूटे हुए लम्बे पुल हैं।

कविता में सपाटबयानी की जो वरुण परिणति भाषा के इन्हरेपन में हुई उसे
देखकर कुछ लोगो को जातीय स्मृति का ख्याल आया। यह समझा गया कि भाषा में अर्थ
की तर्हें पैदा करने के लिए हिन्दी काव्यरचना के इतिहास की यादें चित्र मालाएँ, प्रतीक-
घनियाँ और विन्यास, यानी हिन्दी के जातीय सत्कार की उपलब्ध सामग्री का उपयोग
कागजर मिद्ध होगा। पर दुर्भाग्य से भाषा को जातीय स्मृति में जोड़ कर उसे अधिक
अर्थपूर्ण बनाने की जो मिसालें हमारे सामने हैं उनके परिणाम अधिक उत्साहवर्द्धक नहीं
हैं। कुँवर नारायण का 'आत्मजयी' और अज्ञेय की 'असाध्य वीणा' यदि ये केवल दो
उदाहरण लें तो यह सत्कार ही देखा जा सकता है कि आज की रचनात्मक लड़ाई नल के
हथियारों से नहीं लड़ी जा सकती या फिर आज की जुम्हारू सघर्ष-चेतना को कुद करने,
'वर्तमान' के साथ अनिवार्यतः जुड़ी आदमी की रचनात्मक नियति को स्थगित करके ही
लड़ी जा सकती है। इस लड़ाई में जीन हमें 'शाश्वत' की ही होती है और वर्तमान
उत्तम धार-वार मरता है। जहाँ यह दो टूक फंसला नहीं है वहाँ समय बोध की खण्डित
पहचान है। 'आत्मजयी' में उसी खण्डित पहचान का संशय है। अज्ञेय की कविता
'शाश्वत' के प्रति अपेक्षाकृत ज्यादा आश्वस्त है और उसी हृदय तब आज की काव्यचिन्ता
के लिए अप्रासंगिक। दरअसल अपने समय की चुनौतियों से निबटने के लिये अतीत-समय
की प्रेरणा भूमियों में जाना आज के अन्त सघर्ष को मन्द और गुमराह करना है। कविता
के इन्हरे सत्कार की विपन्नता स्मृति की अर्थछविओं से भरी जाकर नहीं दूर की जा
सकती।

वस्तुतः भाषा का इन्हरेपन जातीय सत्कार की यादों से रहित होने की वजह से
नहीं, बल्कि इसलिए है कि अपने समय को पूरी भाव और बुद्धि-ऊर्जा के साथ जिया नहीं
या है। पूर्ण आसक्ति और उत्कटता के साथ। वह जीना एक लपट की तरह का जीना

। जगम अतीत के शाश्वत बिम्बों का जड़ीभूत सौन्दर्य और भविष्य की अयथार्थ
अन्तः। विष्व दोनो ही जलकर राख हो जाते और हमारे समय का रचनात्मक अर्थ

क्रोनिक्स पक्षी की तरह इस राख से जीकर निकलता। फिलहाल स्थिति यह है कि हममें ममय की अनुभूति है पर उसके रस से निकली हुई वह अग्नि-दृष्टि नहीं जो इस रम को पवाकर रसायन बना दे। अनुभव से साक्षात्कार के क्षण को उसकी चरम परिणति तक पहुँचाने के पहने ही हमारा कवि फट जाता है, शब्द और अर्थ एक दूसरे से अलग हो जाते हैं और काव्य मवेदना बच्चे बीजो की तरह बिखर जाती है।

इसमें बढ़कर विडम्बना और क्या होगी कि कवि-प्रतिभा के इस दाहण हथ को आज की रचनात्मकता की एक बुनियादी शर्त मान लिया जाय और इसी में आगे की संभावना देखी जाने लगे। युवा आलोचक नित्यानन्द तिवारी जब यह कहते हैं कि 'आदमी जिन छोटी-बड़ी, अच्छी बुरी, सुन्दर-कुरूप परिस्थितियों में घिरा है, उनके भीतर से गुजरने के अलावा वह और क्या कर सकता है। ऐसी हालत में एक-एक परिस्थिति और अनुभव को वह जितना निचोड़ सकता है निचोड़ ले। लेकिन वह कैसे और क्या निचोड़ेगा सिवा इसके कि तटस्थ सचेतनता के साथ उन्हें भ्रमने की एक मानसिक तैयारी कर ले। यह मानसिक तैयारी मेरा ख्याल है, बहुत दूर तक परिस्थितियों को बदल देती है और आदमी के गौरव को उभारने लगती है। 'आज जीवन की यह बुनियादी शर्त और मौलिक क्रिया है।' (आलोचना, नवाक-१२) तो एक तरह से वे बहुत से युवा कवियों के मन की बात कह रहे होते हैं। काव्यभाषा के इकहरेपन की जड़ वही यही है—इसी भोले आत्मविश्वास में कि जीवन को किसी तरह लस्टमपस्टम जी लेना ही मौलिक क्रिया है और साहित्य इस जीने की क्रिया को ज्यों का त्यों अंकित कर देना है। यहाँ इस सोच को कोई स्थान नहीं कि वह जीना आखिर किस किस का जीना होगा, या कि यह विवेक कि जीना परिस्थितियों को सिर्फ भ्रम लेना नहीं है। सच्चाई यह है कि आज का सार्वक कवि-कर्म परिस्थितियों में से गुजर कर अपने 'होने' का हिसाब-किताब रखना भर नहीं है बल्कि उस 'होने' की दिशा को खोजना और पाना भी है। यह दिशा हमी समय में है।

[१९७४]

खण्ड-खण्ड की सर्जनात्मकता

समकालीन सृजन-प्रक्रिया को आज के जीवन-बोध की प्रक्रिया के समानान्तर रखकर उम पर विचार करने की प्रवृत्ति इधर बढ़ी है। सर्जनात्मक लेखन के मूल्यांकन में 'अनुभूति की प्रामाणिकता', 'भोगा हुआ यथार्थ', 'जीवन से साक्षात्कार' आदि की चर्चा इस प्रवृत्ति के उदाहरण के रूप में देखे जा सकते हैं। इसका एक प्रत्यक्ष कारण तो यह रहा है कि शुद्ध कलावादी चिन्तन-शैली का दायरा (जैसे कि एक भिन्न स्तर पर शुद्ध एक्जेटिव चिन्तन-शैली का दायरा) समकालीन मूजन के भीतरी दबावों को भाँप सकने में प्रायः असमर्थ रहा है— नयी समीक्षा अथवा 'नयी आलोचना' की सगति की बात (जिसे समझने-समझाने का काम बहुत कुछ नये कवियों-लेखकों ने स्वयं अजाम दिया) इसी सन्दर्भ में कुछ महत्त्व रखती है। शायद आज के सृजन में ऐसा बहुत कुछ है जिसे वस्तुपरक कसौटी पर रखकर नहीं कसा जा सकता, क्योंकि वैसा करने के लिए अभी किन्हीं सुनिश्चित प्रतिमानों का निर्माण नहीं हो सका है। इतना होते हुए भी यह नहीं कहा जा सकता कि जीवन-बोध की प्रतीति इन प्रतिमानों का स्थान ले सकती है। प्रतिमानों की अनुपस्थिति उनकी व्यर्थता को नहीं सिद्ध करती। प्रतिमानों की तलाश— जिसमें एक कवि-रचनाकार भी उतना ही शामिल है, जितना कि एक आलोचक— दर-अरसल 'अनुभूति की प्रामाणिकता', 'भोगा हुआ यथार्थ' तथा 'जीवन से साक्षात्कार' आदि जीवन प्रक्रिया-व्यजक स्थितियों में 'ठहर' न जाने बल्कि उनसे सतत 'गुजरते रहने' की चेष्टा को ही व्यक्त करती है। किन्तु आज समकालीन लेखन में वस्तुस्थिति कुछ ऐसी है कि किसी प्रतिमान का न होना (स्थिति) उसकी तलाश (सभावना) को ही व्यर्थ सिद्ध कर दे रहा है। बल्कि ध्यान से देखें तो प्रतिमान के न होने की स्थिति को एक सुरक्षात्मक कवच की तरह इस्तेमाल किया जाने लगा है और उससे अपने लिए आत्म-उत्तरदायित्व से बचने की अधिक से अधिक सहूलियतें दुही जाने लगी हैं। आज जब एक आलोचक कविता में 'वियतनाम' या 'अकाल' शब्द के प्रयोग को क्रान्तिकारी परिवर्तन के प्रतीक के रूप में देखने लगे और एक कवि 'समास', 'सभोग' आदि शब्दों में आज के युवालेखन और जीवन की कुल अस्मिता अनुभव करने लगे तो दोनों की भाषा में कोई फर्क नहीं दिखाई देता, क्योंकि दोनों ही अपने-अपने पक्ष में प्रतिमान के न होने की स्थिति का लाभ उठाने की चेष्टा कर रहे होते हैं।

इसी तरह आज के सर्जनात्मक लेखन में बिल्लराव, खड्ड अनुभूति, समग्रता एवं

निरन्तर्य का अभाव आदि की समकालीन जीवन और परिवेश में व्याप्त बिखराव, टूट फूट और अपूणता के परिणाम के रूप में रखा जाता है और इस आधार पर या तो समकालीन लेखक का बुरा-भला कहा जाता है या उसकी हिमायत की जाती है। पत्र-पत्रिकाओं में वर्तमान लेखन को लेकर चलन वाले अधिकांश 'पोलेमिक्स' का आधार बहुत कुछ यही है जो अक्सर पीढ़ियों के मध्यम के रूप में भी पेश किया जाता है। सृजन प्रक्रिया और जीवन प्रक्रिया को एक-दूसरे का प्रतिरूप मान कर समसामयिक लेखन की आलाचना और तरफदारी करने वाले दरअसल दोनों ही शार्टकट का रास्ता अपनाते हैं। यह सही है कि सृजन प्रक्रिया—खासकर समकालीन लेखन की प्रक्रिया—की कक्षाएँ बहुत कुछ जीवन प्रक्रिया की कक्षाओं को छूती हैं। यह भी सही है कि दोनों कक्षाओं की परस्पर आँध को महसूस करते रहना जीवन्त सृजन के लिए लाजमी है। पर दोनों की शक्तें अलग-अलग और निहायत निजी होती हैं। शार्टकट अपनाने का आग्रह न सिर्फ़ इन निजी शक्तों को दरगुजर कर जाने का आग्रह है वरन् सृजन प्रक्रिया और जीवन प्रक्रिया की कक्षाओं की उस निकटता को केवल अपने पक्ष में इस्माल करने का भी आग्रह है। उदाहरण के लिए जो लोग समकालीन लेखन में अनुभूतिगत बिखराव, खंडता, अनिश्चरता आदि को वर्तमान जीवन-परिवेश की मूल्यहीनता, विघटन और विशाहीनता की अनिवार्य परिणति के रूप में देखते हैं वे इसके बाद भी निरन्तरता, समग्रता, पूणता को आज के सदर्भ से बाटकर वरेण्य मानते हैं, और जब वह नहीं मिलती तो शिकायत करते हैं। दूसरी ओर जो लोग समकालीन लेखक को आत्मनिर्वासित, सत्रासपीडित आदि मानते हैं वे लेखक के आत्मनिर्वासित और सत्रासपीडित होने के जीवन प्रक्रियात्मक पहलू और उसकी सजनात्मक परिणतियों पर कभी भी गहराई से विचार करने का बट्ट नहीं करते।

आज के सजनात्मक लेखन में यदि समग्रता और निरन्तरता के अभाव को वाकई समझना है तो ऐसा उस आज की जिन्दगी की प्रतिच्छाया मानकर चलन से नहीं होगा, क्योंकि ऐसा करने में इस बात का पूरा खतरा है कि बिन्हीं बिल्कुल ही असंगत निष्कर्षों पर पहुँचा जाय। समग्रता और निरन्तरता को जीवन की विवशता के रूप में नहीं वरन् आज की सजनात्मक प्रतिभा की अभिव्यक्ति के एक विशेष ढंग के रूप में देखना अधिक मंग्य होगा। खासकर आज की कविता के विवेचन सदर्भ में। यह हो सकता है कि आज की कविता में भाव, विचार, बिम्ब प्रतीक आदि की समग्रता और निरन्तरता की माँग करना एक गैर-वाञ्छित माँग हो। हो सकता है कि फूल को नुची बिल्ली हुई पेंसिलियों के रूप में पेश कर कवि अधिक सार्थक अभिव्यक्ति कर पाता हो। आज की कविता में समग्रता और निरन्तरता की माँग एक तरह से यथास्थिति की माँग है और सब कुछ को खंड-खंड कर रखने के पीछे इस यथास्थिति को तोड़ने की सजनात्मक चेष्टा ही मौजूद है। यह बहुत सम्भव है कि इस खंड-खंड में बहुत कुछ पाखंड भी शामिल हो जाय और एक स्तर पर मजबूती सजनात्मक चेष्टा एक चागाकीपूर्ण कलावाजी में बदल जाय, पर इस स्तर के बावजूद यथास्थिति को तोड़ने का यह प्रयाग महत्वपूर्ण रहेगा। इसके साथ

ही यह बात भी याद रखनी होगी कि प्रयाग की सार्थकता किसी उपलब्धि व हस्तगत कर लेने से नहीं आँकी जानी चाहिए बल्कि इस बात से आँकी जानी चाहिए कि वह प्रयोगकर्ता की सर्जनात्मकता को किस हद तक एक तनाव की स्थिति में रखने में समर्थ है क्योंकि इस तरह ही एक रचनाकार अपने जीवन बोध की जमती टूट फूँट से अपने को मुक्त रख सकता है और बला अनुभव के नये नये अल के साथ बह रहा सकता है।

'समग्र' और 'निरन्तर' की सर्जनात्मकता के विपरीत 'खड-खड' की सर्जनात्मकता की चर्चा को श्रीकान्त वर्मा के नये काव्य-संग्रह 'माया दर्पण' की 'दिनमान' प्रकाशित समीक्षात्मक टिप्पणी के परिप्रेक्ष्य में कुछ और आगे बढ़ाया जा सकता है 'दिनमान' के समीक्षक ने 'माया दर्पण' की कविताओं को एक विदोष काव्य शिल्प प्रतिफलन के रूप में परखा है, एक विशेष प्रकार की अनिवार्यता के प्रतिफलन के रूप में नहीं। कविताओं में विचार, भाव, बिम्ब, प्रतीक की समग्रता एक निरन्तरता के अभाव की शिकायत की यही वजह है। यदि इस शिकायत को उचित मान लें तो श्रीकान्त वर्मा के साथ-साथ रघुवीर सहाय के 'आत्महत्या के विरुद्ध' की अधिकांश कविताओं व (और आज लिखी जाने वाली अनेक सार्थक कविताओं को भी) खारिज कर देना होगा क्योंकि ये कविताएँ एक ऐसे व्यापक सर्जनात्मक प्रयोग का अंग हैं जिसमें 'निरन्तर' और 'समग्र' की अपरिवर्तनशीलता और सारे नये विकल्पों को खा पीकर पचा जाने वाला यथास्थिति की जड़ मूर्ति को तोड़ने की आकुल चेष्टा है। किसी एक भाव, विचार, विषय या प्रतीक का गुरु से अन्त तक निर्वाह कर ले जान वाली कविता जाहिर है कि इस विकलता के साहसिक सर्जनात्मक स्फुरण का अंग नहीं बन सकती। 'निरन्तर' और 'समग्र' के विपरीत 'खड-खड' की एक सार्थक रचना करना आज वही अधिव जोखिम पूर्ण अत महत्वपूर्ण बिया है।

सार्थक क्रिया सफल ही हो यह आवश्यक नहीं। 'मायादर्पण' की कविताएँ केवल इसीलिए नहीं असफल मानी जा सकती कि वे 'समग्र' और 'निरन्तर' के विपरीत 'खड खड' की अभिव्यक्ति को प्रधानता देती हैं, न ही वे इसलिए सफल मान ली जा सकती। कि वे 'निरन्तर' और 'समग्र' के विरोध में लिखी गई हैं। ये असफल होकर भी सार्थक हो सकती हैं, हालाँकि सार्थक होकर भी ये सफल हों तो कोई विरोध नहीं है। ऐसी इस संग्रह में कम कविताएँ हैं जो उस प्रयोग की दृष्टि से सार्थक सफल हों। जहाँ वे ऐसा नहीं हैं वहाँ दोष उनसे काव्य-शिल्प में नहीं बल्कि कवि की सर्जनात्मक प्रेरणा में है। यह इस असफलता के विश्लेषण द्वारा खड-खड की सर्जनात्मकता की प्रकृति को समझने की एक चेष्टा की जा सकती है।

इससे पहले श्रीकान्त वर्मा के काव्य-संग्रह के बारे में यह जान लेना होगा कि इस काव्यसंग्रह को मूर्त रूप देने वाली उनकी कविताएँ एक समर्पित व्यक्ति की कविताएँ नहीं हैं जो बाद में टिग्भ्रमित हो गया हो (जैसा कि 'दिनमान' के समीक्षक का मान्यता है), बल्कि एक ऐसे व्यक्ति की कविताएँ हैं जो पूरी तरह समर्पित होने के पक्ष

ही दिग्भ्रमिन हो गया है—‘तुमको मैं सारा सारा न पा। अपने का सारा सका न दे’ (पृष्ठ ७६)। इस स्थिति से उत्पन्न तनाव और तनाव से उत्पन्न दाह के तत्वों से ही सम्बन्धो अधिकांशतः श्रीकान्त वर्मा के काव्यलोक का निर्माण हुआ है। इस में मानव-का बाध कराने वाली इकाइयाँ, प्रेम, विश्वास और करुणा नहीं है घृणा, अविश्वास और डर है और इन मानव-सम्बन्धों की भाषा व्यग्य, रोप और चिह्न की भाषा है। यह कवि की नियति है कि वह इसी भाषा में अपने को समर्पित कर सकता है—अपने अधूरे समर्पण और दिग्भ्रमित हो जाने के बीच तनाव से उपजी एक ऐसी भाषा में, जो तोड़कर ही जोड़ सकती है, जो चोट पहुँचाकर ही कोई अर्थ ध्वनित कर सकती है। इस तनाव के बिन्दु पर सिमट आने वाला ससार इसीलिए एक ऐसा ससार है जिसमें सब कुछ कवि की शर्तों पर ही घटित होना है और उसकी पहचान भी सिर्फ कवि की ही शर्तों पर हासिल की जा सकती है। चूँकि यह तनाव कवि को नितान्त निजी शर्तों से बने अपने वैयक्तिक ससार की ओर ही ले जाता है इसलिए ये कविताएँ मानवीय सम्बन्धों की किसी गहन संसक्ति और उद्वेलनों का परिचय नहीं देती, बल्कि वे बार-बार एक ही जहम को छूती-सी लगती हैं। यह ससार वैयक्तिक होकर भी रहस्यमय या अर्ध-रहस्यमय नहीं है, इसमें सब कुछ प्रकाशित, बल्कि एक निर्मम ढंग से लमलमाता हुआ है। इसमें चीजें वे नहीं हैं जो कि वे हैं, बल्कि वह है जो कवि अपने व्यग्य, रोप और चिह्न की भाषा में उभर नाम देता है। इसीलिए कभी-कभी लगता है कि वह भाषा कवि का अस्तित्व बन गई है जिसे वह कस कर मुट्ठी में पकड़े हुए है, जैसे कवि का विशिष्ट भाषा-प्रयोग अपने आपको मुक्त करने के लिए न होकर अपने को उस वैयक्तिक ससार में निरन्तर जकड़ते जाने के लिए है। इसीलिए श्रीकान्त वर्मा का विरोध ‘बाहर’ के प्रति उतना नहीं जितना ‘भीतर’ के प्रति है—क्योंकि वही बिना रुके, बिना किसी निर्णायक बिन्दु पर पहुँचे बार-बार प्रहार किया जा सकता है। उनका ‘भीतर’ एक ऐसा दर्पण है जिसमें बाहर के चेहरे और आकृतियाँ आधुनिक युग-संवेदना का मुखौटा लगाये हुए जरूर घूमती नजर आते हैं, पर अन्ततः वह दर्पण मायादर्पण ही साबित होता है, क्योंकि उन मुखौटों को उघाड़ने की चेष्टा में कवि अपने को ही उघाड़ता जाता है। यह बाह्य मुखौटों को उघाड़ने की चेष्टा में अपने को उघाड़ते जाने की देखाक जिया आज की नगर-संस्कृति में एक आधुनिक मनुष्य की विडम्बना को अनावृत करती है, और इसी अर्थ में श्रीकान्त वर्मा का वैयक्तिक काव्य-ससार सध-नामयिक संवेदना का भी ससार बन जाता है।

लेकिन इसकी रचनात्मक निष्पत्ति उनकी कविताओं में सर्वत्र नहीं हो पाती, क्योंकि श्रीकान्त वर्मा का नगर-बोध (जो उनकी संवेदना का मुख्य अंग है) भी पूरी तरह एतान समर्पित बोध नहीं है। वहाँ भी फाँक है। ‘मायादर्पण’ की कविताओं को आसानी से दा हिस्से में बाँटा जा सकता है—एक हिस्से में वे कविताएँ आती हैं जिनका विषय नगर-सभ्यता की जटिलता और मानव-सम्बन्धों, की विडम्बना है, दूसरे हिस्से में वे कविताएँ आती हैं जो राग-स्तर पर इन जटिलताओं से दूर प्रकृति के चित्रात्मक प्रसर्गों में अपने को आवद्ध पाती हैं। सर्वद्वय की काव्य-संवेदना में भी ये दो भिन्न स्तर

साथ-साथ मिलते हैं, पर उनमें इन दोनों के बीच अनिर्वाय द्वन्द्व की चेतना का भाव भी बराबर बना रहता है जो अधिकांश में उनकी कविताओं की शक्ति बनता है। श्रीकान्त वर्मा के इन दो राग-स्तरो के बीच कोई द्वन्द्व नहीं है, य एक दूसरे के प्रति प्रतिक्रिया नहीं करते। सर्वेश्वर की कविताओं में प्रकृति का सदर्म हमेशा एक भावावेग से जुड़ा होता है, इसलिए वह प्रायः उनकी जटिल सवेदना के अन्य स्तरो में पेवस्त होकर एक रचनात्मक गहराई और अर्थमयता ग्रहण कर लेता है। इसके विपरीत श्रीकान्त वर्मा की कविताओं में प्रकृति का सदर्म उनकी जटिल सवेदना की धारा में अलग-अलग एक फार्मलिस्ट उपादान मात्र बन कर रह जाता है। देखा जाय तो श्रीकान्त वर्मा की कविताओं में प्रकृति के ये सदर्म-खंड 'निरन्तर' और 'समग्र' की सर्जनात्मकता के ही अवशेष लगते हैं (उनकी छोटी हाइकू टाइप कविताओं में यह 'निरन्तरता' और 'समग्रता' पूर्णता तक पहुँची हुई है) जिसके विरोध में वे नगर-बोध से उत्पन्न मानव-सवेदना की जटिलताओं में घँसने और उसके अर्थ की अस्त-व्यस्त और खड-खड लयों को पकड़ने की चेष्टा करते हैं। 'निरन्तर' और 'समग्र' की सर्जनात्मकता में भाव-अर्थ सप्रपण का एक पूर्वापर क्रम होता है, जिसे प्रकृति जैसे उपादानों द्वारा मूर्त करना आसान होता है। लेकिन जिस काव्य बोध में आधुनिक जटिल सवेदनाओं का पलड़ा भारी पड़ता हो वहाँ यह 'निरन्तरता' सर्जनात्मक प्रेरणा में फाँव ही पैदा करती है—एक उदाहरण—

कहाँ है तुम्हारा घर ? अपना देश थोकर कई देश लांघ
पहाड़ से उतरती हुई
चिड़ियों का भुण्ड
यह पूछता हुआ ऊपर-ऊपर
गुजर जाता है। वहाँ है तुम्हारा घर ?
दफ्तर में, होटल में, समाचार-पत्र में
सिनेमा में,
स्त्री के साथ एक खाट में ?

(बुखार में कविता)

इसमें 'कहाँ है तुम्हारा घर ?' से अस्तित्ववादी अन्डरटोन लिये जो प्रश्न शुरू होता है और जो आगे की पक्तियों में अधिक मूर्त होकर आता है उसके बीच पहाड़ से उतरती हुई चिड़ियों का विम्ब शुरू के प्रश्न की अनलकृत शून्यता और वाद में उसके और भी क्रूर विस्तार तथा उसमें निहित सूक्ष्म व्यंग्य को उसके गहन एवं आकुल भाव-स्तर से खींचकर एक हल्के-पुल्के चित्रात्मक कुछ-कुछ रोमानी भाव-स्तर पर भटवाने की चेष्टा करता है। इस तरह के उदाहरण 'मायादर्पण' की अनेक कविताओं में मिल जायेंगे जहाँ गहन आशयों की पक्तियों के बीच-बीच में पहाड़, आनाश, सूर्य, पतझर, चिड़िया, बादल, वसन्त आदि शब्द या इनमें बनने वाले विम्ब या प्रतीक आ जाते हैं जिनसे निर्मित काव्य सत्तार कवि के अधिक जटिल, सश्लिष्ट और यातनापूर्ण समार के मुकाबले हल्का और भोला लगता है। यही हल्कापन इस उद्धरण में एक दूसरे स्तर पर व्यक्त होता है—

हरेक बी शर्म के पाँछे
इतिहास है,
मगर रकी,

इतिहास
मैने बी० ए० के बाद
छोड दिया था ।

इस तरह की पंक्तियों में प्रायः 'गम्भीर' और 'अगम्भीर' को आमन सामने लाकर एक भटके के साथ नये व्यंग्यायं की सृष्टि की जाती है। लेकिन यहाँ शुरु की दो पंक्तियों की 'गम्भीरता' के साथ बाद की चार पंक्तियाँ 'अगम्भीर' का मेल जुटाने के बजाय अप्रासंगिक लगने लगती हैं। ऐसे स्थलों पर—और ऐसे स्थल 'मायादर्पण' की कविताओं में कई हैं—लगता है खण्ड-लयों को पकड़ता चलता सर्जनात्मक तनाव एका-एक बीच में टूट गया हो और वहाँ उत्तेजना के एक बिन्दु तक पहुँची हुई वाच्य-संवेदना किसलकर एकदम से सतह पर आ गयी हो, जैसे कवि उस तनाव को शुरु से अन्त तक बनाये रखने में असमर्थ हो। सतही होने का मतलब है जटिल भाव-संवेदनाओं को उनकी अनिवायं अर्थ-सृष्टि के स्तर तक न ले जाकर उनका सरलीकरण कर देना। इस सरलीकरण का सतहीपन कभी श्रीकान्त वर्मा में व्यंग्य के अति मुखर स्वर में व्यक्त होता है तो कभी मानव-सम्बन्धों (खास कर स्त्री-पुरुषों के सम्बन्धों) से उपजी भाव-प्रतिक्रियाओं में भरी हुई जहरत से उपादा आक्रामकता में, और कभी सर्जनात्मक तनाव की भाषा की पटरी छोड़कर सर्जनात्मक तनाव-रहितता की अनाप-शनाप भाषा अपना लेने में। जितना ही अधिक श्रीकान्त वर्मा यह सरलीकरण करते हैं उतना ही अधिक उनकी मुद्रा 'आत्म-कित' करनेवाली होती जाती है और उसी अनुपात में वे आज के जटिल वाच्य-परिवेश से दूर हटते जाते हैं, जिस पर अपना हस्ताक्षर छोड़ने के लिए वे गम्भीर रूप में सन्नद्ध नजर आते हैं (यही बात आज के अधिकांश 'आक्रामक' लेखन के बारे में भी है)।

सर्जनात्मक स्तर पर प्रासंगिक के बीच अप्रासंगिक के इस 'प्रक्षेप' को मद्देनजर रखते हुए ही शायद 'दिनमान' की टिप्पणी में श्रीकान्त वर्मा से समग्रता और निरन्तरता की कमी की शिकायत की गयी है। लेकिन जैसा कि ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है श्रीकान्त वर्मा की असफलता इस बात में नहीं है कि उनकी सर्जनात्मकता भावस्थितियों को उनके पूर्वापर क्रम में नहीं ग्रहण करती, बल्कि इस बात में है कि उनकी सर्जनात्मक प्रेरणा में अक्सर इतिवृत्ति नहीं रह जाती। इस स्थिति का आभास मुझे अन्य कवियों की द्वापर प्रकाशित विशेष रूप से लम्बी कविताओं को पढ़कर भी हुआ है।

लेकिन यह एक प्रयोग है—एक सभावनापूर्ण विवक्षित को अप्रसरित करने का प्रयोग। और इसी रूप में यह महत्वपूर्ण भी है और ग्राह्य भी। आज की सर्जनात्मक प्रतिभा अपने नये व्यक्तित्व की खोज इसी रास्ते पर चल कर कर सकती है, क्योंकि आज के युग की अप्रतिहत माँगों और उन्हें पूरा करने की जोखिमपूर्ण अनिवायंताएँ इसी रास्ते से किसी एक बिन्दु पर मिल जाती हैं।

सर्जनात्मक तनाव और अन्तर्निष्ठा

‘लण्ड-लण्ड की सर्जनात्मकता’ वाले निबंध में मैंने श्रीकान्त वर्मा की सर्जनात्मक प्रेरणा के सदर्थ में एक जगह ‘इटिप्रिटी’ शब्द का इस्तेमाल किया है—कि श्रीकान्त वर्मा की सर्जनात्मक प्रेरणा में कहीं फाँव है, उसमें अबसर ‘इटिप्रिटी’ नहीं रह जाती। वहाँ जो बात सिर्फ सचेतो में उठाकर छोड़ दी गई थी उस पर विस्तार से चर्चा करने की आवश्यकता है।

अन्तर्निष्ठा (इटिप्रिटी) एक अर्थगम शब्द है। इसमें यदि एक ओर नैतिक मूल्य-बोध की पहचान ध्वनित होती है तो दूसरी ओर यह शब्द मनोविज्ञान की भाषा में व्यक्तित्व के भावनारमक एवं बौद्धिक संवेगों की जटिल बनावट तथा इनके सन्तुलन को व्यक्त करनेवाले अर्थ की भी छाप लिये हुए है। साहित्य अथवा कला की मीमांसा में जहाँ हमने और-और अनुशासनो के प्रत्यय लिये हैं, वही नीतिशास्त्र और मनोविज्ञान के क्षेत्र से भी लिये हैं। यह अनिवार्य भी है, क्योंकि साहित्य और कला भी अन्य शास्त्रो-अनुशासनो की तरह एक व्यापक सांस्कृतिक प्रक्रिया के ही अंग हैं। यह अवश्य है कि एक अनुशासन का प्रत्यय दूसरे अनुशासन के क्षेत्र में प्रवेश करने पर अपने मूल अर्थ की सम्पूर्णतः रक्षा नहीं कर पाता, उस पर स अर्थ की कुछ परतें उतर जाती हैं और कुछ नयी परतें चढ़ जाती हैं। ‘अन्तर्निष्ठा’ शब्द नैतिक अर्थ-सदर्थ में एक निर्णय (जजमेंट) को सूचित करता है और मनोविज्ञान के अर्थ-सदर्थ में एक ‘स्थिति’ को। सर्जनात्मक साहित्य की विवेचना में अन्तर्निष्ठा का प्रत्यय इन दोनों ही अर्थ-च्छवियों को समेटकर चलता है। यहाँ अन्तर्निष्ठा के दोनों ही अर्थों को सर्जनात्मक अभिव्यक्ति या कला पर लागू कर देखने पर बात को स्पष्ट किया जा सकता है।

कला की नैतिकता क्या है? सबसे पहली और सबसे आखिरी यह कि वह अपने अनुशासन पर दूसरा कोई अनुशासन हावी न होने दे। कला की उत्स-संवेदना और उसकी चरम अभिव्यक्ति के बीच अबसर जो एक बीहड़ अन्तराल पाया जाता है उसके प्रत्येक बिन्दु या स्तर पर वह अपने प्रति सच्ची बनी रहे—जैसे घटाटोप अँधेरे में रोगनी की एक लौ पर टिकी अनभिप आँख होती है। इस दूसरी तरह से वह तो यह कि सर्जनात्मक तनाव बराबर बना रहे, क्योंकि सतत तनाव की स्थिति में ही आधुनिक कला अपने प्रति सच्ची बनी रह सकती है। और यह तनाव भी वैसे जो चरम अभिव्यक्ति के क्षण में ही कला-संवेदना को प्राग्-अभिव्यक्ति को आदिम स्थिति की आर मोड़ दे? चाँह तो इसे

तनाव की गतिशीलता यह सक्त है, जो अन्तनिष्ठा को उसके निर्णयात्मक मूल्य-बोधक अर्थ सदम से उठाकर सर्जनात्मकता के सतत गतिशील सन्तुलन क्षेत्र में ला खटा करता है, जहाँ उसका अर्थ बला-सबदना की प्रकृति और आश्रित का माप बताना भाग न होकर उसमें हिस्सा लेना और उनके विभिन्न सघटनो ममवाया को सत्रिय रूप से प्रभावित करना भी हो जाता है। अर्थात् सर्जनात्मक प्रेरणा में अन्तनिष्ठा एक 'निर्णय' भी है और एक 'स्थिति' भी। बल्कि यह कहना ज्यादा मगत होगा कि सर्जनात्मक प्रेरणा में 'निर्णय' ही 'स्थिति' है, क्योंकि यह 'स्थिति' एक सतत गतिशीलता की स्थिति है और 'निर्णय' इस गतिशीलता को बरकरार रखन की भूमिका अदा करता है, क्योंकि वह सर्जनात्मकता की केन्द्रवर्ती धारा स तट की ओर वह आए बला सबदन की उपलब्धि को पुन केन्द्रवर्ती धारा की अर्थपूर्ण अराजकता की आर डकेलन का काम करता है। जैसे कि शब्द बला-सबदना पर एक 'निर्णय' है, क्योंकि वह बला सबदना को परिभाषित, व्याख्यायित, रेखांकित या सीमाबद्ध करके उस एक अर्थवान सदम प्रदान करता है। पर शब्द एक 'स्थिति' भी है, क्योंकि रचना में वह एक ऐमा पारदर्शी तत्व है जो अग्रिम सबदना के आयाम में उस परिभाषित, व्याख्यायित, रेखांकित या सीमाबद्ध अर्थ को गतिशील, अत अराजक और मभावनापूर्ण बनाता है।

इस तरह कुल मितकर अन्तनिष्ठा रचनाकार-व्यक्तित्व की सघटना-विशेष को ही व्यक्त करती है। यह बात दूसरी है कि आधुनिक सर्जनात्मकता के सदम में अन्तनिष्ठा का अर्थ अपेक्षाकृत अधिक जटिल और सश्लिष्ट हो जाता है। हम यह स्वीकार करके चलते हैं कि ऊपर हमने अन्तनिष्ठा को जिस रूप में परिक्लिप्त किया है वह आधुनिक सर्जनात्मकता के सदम में उठे प्रश्नों को समझने तथा विश्लेषित करने में ही अधिक सगत एक अर्थपूर्ण ठहरता है। अत अन्तनिष्ठा की इस विशेष अर्थ विदु से चर्चा को आगे बढ़ाते हुए हम यह कह सकते हैं कि रचनाकार-व्यक्तित्व की अन्तनिष्ठा का यह अर्थ नहीं है कि वह व्यक्तित्व बला-मृजन के उपजीव्य भाव स्थितियों को उनके पूर्वापर क्रम में ग्रहण तथा सजित करता है, बल्कि यह है कि वह व्यक्तित्व सर्जनात्मक तनाव को सतत एक प्रतिक्षण विस्फोट होते रहने वाले प्रवाह के रूप में अभुष्ण बनाय रख सकता है। यह सही है कि सर्जनात्मक तनाव का प्रत्यय सृजन-प्रक्रिया सम्बन्धी बहम के दौरान पिछले कुछ सालों से ही हिन्दी में प्रयुक्त होन लगा है, पर किसी भी युग के सांख्य रचनाकार की मृजन प्रक्रिया के विश्लेषण में सामान्य अर्थ में तो उसका प्रयोग किया ही जा सकता है। यहाँ वस्तुस्थिति का अन्तर 'सर्जनात्मक तनाव शब्द के पहले प्रयुक्त न होने और अब होने लगने में उतना नहीं जिनना कि सर्जनात्मक तनाव की प्रकृति में अन्तर आ जाने में है। इस अन्तर को नाट्य-रचना के एक उदाहरण द्वारा समझा जा सकता है। नाट्य-रचना का उदाहरण केवल इसलिए कि उसमें अन्य रचना-प्रकारों की बनिस्वत 'तनाव' अधिक मुखर रूप से निर्णयात्मक भूमिका अदा करता है। प्राचीन नाट्य-रचनाओं में तनावपूर्ण गम्भीर आशय वाले दृश्यों के बीच-बीच में अवसर हल्के फुल्के भिन्न स्तर के दृश्य होते थे जिन्हें 'वामिक रिलीफ' के नाम से जाना जाता है। शेक्सपियर के 'मैकबेथ'

म दो तनावपूर्ण दृश्यों के बीच 'पाटर्न नाबिग सीन' या 'विंग लियर' के बीच बीच में विद्रूपक जाने दृश्य इसी प्रकार के नाभिक रिलीफ के दृश्य हैं। दो तनावपूर्ण स्थितियों के बीच का यह अन्तराल नाट्य-रचना के स्थूल आकार (और भावक पर पड़ने वाले उसके प्रभाव) में ही नहीं घटित होता, यरन् रचनाकार-व्यक्तित्व की सर्जनात्मकता के स्तर पर भी घटित होता है। निश्चय ही सर्जनात्मकता के सम्पूर्ण 'स्वर' (टोन) में इसमें कोई विसवादी स्वर नहीं उत्पन्न होता, पर यह अन्तराल राजनात्मक तनाव की गतिशीलता के एक के पठार प्रकार को व्यक्त करता है। यह दूसरी बात है कि यह मप्रयोजन होता है और प्रयोजन यह होता है कि यह अन्तराल रचना की मूल गम्भीर एवं तनावपूर्ण भाव विचार-सबदना को और भी प्रबल और पुष्ट कर दे। यहाँ हमारा आशय केवल यह बताना है कि इस प्रकार के सर्जनात्मक तनाव का प्रवाह अथवा संचरण गति बहुत-बहुत विषय-वस्तु द्वारा उत्थान-पतन की दिशा में संचालित होती है, दूसरे शब्दों में यह कि उस सर्जनात्मक तनाव का स्रोत पूरी तरह रचनाकार के व्यक्तित्व के भीतर निहित नहीं होता, और यहाँ कारण है कि वह उस तनाव को एक मूर्त, वस्तुपरत एवं व्यक्ति निरपेक्ष रचना में सन्नमित कर सकता है, क्योंकि वह उस तनाव को नियंत्रित कर सकता है। इसे यों भी कह सकते हैं कि इस प्रकार की सर्जनात्मकता में रचनाकार भाव-विचार संवेदन की स्थितियों को उनके पूर्वापर क्रम में ग्रहण करता है इसी से उसके सर्जनात्मक तनाव का समाहार एक परिपूर्णता तथा समग्रता के प्रभाव में होता है। आसदी में यह परिपूर्णता कल्याण अथवा निर्वेद के रूप में और सुखान्तवी में आह्लाद के रूप में होती है। प्रभाव के इस स्तर पर सर्जनात्मक प्रक्रिया अपनी यात्रा समाप्त कर एक गतव्य तक पहुँची हुई होती है। भावक को वह अगली किसी सभावित यात्रा का संकेत देकर नहीं छोड़ती। हाँ, भावक चाह तो यह एक बार तप की हुई यात्रा दुबारा अन्त से आरम्भ की ओर फिर से शुरू कर सकता है। एस में यह रचना कृति की शक्ति और रचनाकार की प्रतिभा की महानता मानी जायेगी कि भावक यह यात्रा दुबारा करने को प्रेरित और बाध्य हो जाता है। इस 'उल्टी' यात्रा में अर्थ की प्रतीति और सबदनाओं के प्रभाव चिह्न और भी गहरे होते जाते हैं, कलाकृति का मम और भी गूहद, विशद और गम्भीर होता जाता है। एक अर्थ में भावक की कलाकृति को 'समझ भी अधिक्' पनी और गहरी होती जाती है। पर अन्तत यह यात्रा एक पिछली तप की हुई यात्रा ही है। इसे चाह जितनी बार दुहराओ उससे अनुभूति में कोई मूलभूत गुणात्मक परिवर्तन नहीं आयेगा, गहरा और क्लासिक-क्रिस्टल चाहे भले हो ले। सर्जनात्मक प्रदर्शनीलता के जिस दौर से एक बार आप रचना में यात्रा करके गुजर चुके हैं वह आपको बार बार मथ सकती है केवल इसलिए कि आपके भाव संवेदन अधिक पक्के कर, अधिक तप कर एक परिपुष्ट धरातल तक पहुँच सके। उस सर्जनात्मक प्रदर्शनीलता में नया नया विस्फोट नहीं होता रहेगा जो आपके भाव संवेदन को एक हमेशा आन्दोलित रहने की स्थिति में बनाये रख सके, कि आपको लगे कि यात्रा के दौरान आप प्रदर्शनीलता के एक अन्तराल से निकल कर दूसरे अन्तराल में प्रवेश कर रहे हैं।

यह सतत आन्दोलित रख सकने की स्थिति जिस प्रकार के सर्जनात्मक तनाव की अपेक्षा रखती है वह पहले प्रकार के सर्जनात्मक तनाव से भिन्न है। इलिपट के मंडर इन द कंथीडुल' में की गई यात्रा का कोई अन्त नहीं है। 'वेस्ट लेड' (जो अपनी भाव-विचार-संवेदना में किसी भी घासदी की परिवर्तन का मारा विस्तार और सगठन लिए हुए है) का भी कोई अन्त नहीं है—अन्तिम प्रकरण के शान्तिपाठ के बावजूद। इन कृतियों में सर्जनात्मकता के संचरण की गति एक सीधी रेखा के समान नहीं है जिसे कि हर चरण प्रभाव को महज गहरा और पुष्ट करता जाता हो, वरन् चक्राकार है—उसकी छोटी-छोटी सर्किलें हैं जो टूट-टूट कर बनती हैं, बन बन कर टटती हैं—'इन माई बिगनिंग इज माई एंड'—यात्रा किसी भी सामंजस्य के धरातल पर समाप्त नहीं होती, बल्कि हमें आगे किमी अलक्ष्य अर्थ-संसार के अधिकार में छोड़ देती है।

यहाँ अन्तनिष्ठा और सर्जनात्मक तनाव के सम्बन्ध को कुछ और पहलुओं से भी देख लेना सगत होगा। यदि हम यह कहें कि जिस प्रकार की सर्जनात्मकता भाव-स्थितियों की उनके पूर्वापर क्रम में ग्रहण करती है उसमें भी अन्तनिष्ठा हो सकती है, तो इसका अर्थ केवल यह होगा कि रचनाकार का तनाव उसके नियंत्रण में है, उसकी भाव-संवेदनाओं को उसकी वस्तुपरक परिवर्तनताओं (जो मूल्य-सम्बन्धी भी हो सकती हैं और 'दृष्टि'-सम्बन्धी भी) तथा रचना-विधागत मरचनारम्भ अवधारणाओं का एक मूर्त्त/अमूर्त्त बाह्य ढाँचा (सुपरस्ट्रक्चर) घेरे हुए है और दोनों के बीच एक 'आकुल समान्तरता' है। यहाँ उल्लेखनीय बात यह है कि उस सर्जनात्मक तनाव का अस्तित्व इसलिए नहीं है कि भाव-संवेदनाओं और उस बाह्य ढाँचे में कोई परस्पर बाट का द्वन्द्व अथवा अन्त मघर्ष है, बल्कि यह तनाव सिर्फ इसलिए है कि भाव-संवेदनाएँ उस बाह्य ढाँचे से 'मानस्य' स्थापित करने को व्याकुल होती हैं—जैसे पानी अपने धरातल तक पहुँचने को व्याकुल होता है। यहाँ रचना में अन्तनिष्ठा का मापदंड यह है कि वह व्याकुलता परोक्ष या अपरोक्ष रूप से समाप्त न हो, रचनाकार अपनी इस व्याकुलता से चाहे जितना 'खेले', चाहे कला-रूपों एवं शिल्प प्रयोगों के कितने ही 'करतब' दिगाए, अन्तिम प्रभाव-मूर्त्ति के लिए कितनी ही ऊँचाइयों और नीचाइयों में उले पटके पर उस व्याकुलता को अपने हाथ से जाने न दे, उसकी आग में अपनी भावनाओं-व्यक्तियों की आहुति निरन्तर देना रहे यानी उस व्याकुलता के सर्जनात्मक तनाव को हमेशा अपने वश में रखे। जहाँ ऐसा नहीं होता—जहाँ वह तनाव रचनाकार के वश में नहीं रह सकता—वहाँ सर्जनात्मकता के सदर्भ में अन्तनिष्ठा का प्रश्न ही अप्रासंगिक हो जाता है। इस प्रकार की सर्जनात्मकता में तनाव को वश में रख सकने के लिए रचनाकार प्रायः अमूर्त्त का सहारा लेता है—वही जीवितानुभवों को प्रत्यक्ष साक्षात्कार के स्तर पर नहीं भेदता/निबटता बल्कि उन्हें हमेशा एक ऐंसे दृष्टि-प्रेम के भीतर से ग्रहण करता है जिसके निर्माण में कभी उसकी 'मूल्य-सम्बन्धी मूर्त्त/अमूर्त्त' धारणा काम कर रही होती है तो कभी 'मानव-आदर्शवाद' का उदात्त पक्ष। इसका यह मतलब नहीं है कि 'मूल्य' और 'आदर्श-वाद' को वह अपनी जीवितानुभूतियों पर आरोपित करता है, बल्कि यह कि इनके माध्यम

से ही—इनकी प्रश्रिया में से गुजरते हुए ही—वह जीवनानुभावों को ग्रहण करता है। प्रयोगवाद नहीं कविता के दौर में 'सौन्दर्यात्मक दूरी' की चर्चा अक्सर बलपूर्वक भी जाती थी, जो प्रकारान्तर्ग में उस तनाव को बश में रख सकने की ही बात है। जो इस तनाव को बश में रख सकता था वह समय-मकन रचनाकार होता था, जो नहीं रख पाता था वह पौदन्यच्युत अमफल, असमर्थ। अज्ञेय द्वारा 'दूसरा मप्तक' की भूमिका में प्रतिपादित 'तथ्य' और 'सत्य' के अन्तर को भी इसी परिप्रेक्ष्य में देखा जा सकता है। जीवन के तीखे यथार्थ-अनुभव को झेलने में भी एक निर्ययनितक कलाभिरुचि का परिचय देना होना था, रूपाकार से ही वाक्य की आत्मा की महत्ता आँकी जाती थी, भाषा को मस्कार की आँच में तपाना होता था, विह्वलता में भी छन्द और आवेश में भी लय का होना गुण था, बिल-राव की अपेक्षा बर्माव और चाहे एक बार लक्ष्य साफ न भी हो फिर भी भाव सत्य की सफाई पर बल देना रचनाकार की शक्ति और सामर्थ्य के परख की वसीटी थी।

तनाव को बश में रख सकने और बश में न रख सकने की स्थिति के सदृश में नहीं कविता-काल के दो कवियों—सर्वेश्वरदयाल सक्सेना और लक्ष्मीकान्त वर्मा—की तुलना यहाँ प्रामाणिक और रोचक सिद्ध होगी। दोनों ही निम्न मध्यवर्ग के घर गृहस्थी, बीबी-बच्चे चून्हा-चक्की और टिबुली-बेंदी जाने कवि हैं, दोनों ही अपने 'दर्द' की अभिव्यक्ति के लिए दूर की कौड़ी नहीं लाते, बल्कि मानव-जीवन के छोटे-छोटे प्रसंगों स्थितियों सदृशों को चुनते हैं यथार्थ के प्रति दोनों ही तीव्र भावानुभूति के स्तर पर प्रतिक्रिया करते हैं दोनों की भाषा जनजीवन की बोलचाल की भाषा के निकट है। पर सर्वेश्वर बर्मा के अन्तिम दिव्सु तक जाकर भी लौट आने की होशियारी से वाकफ हैं, जबकि लक्ष्मीकान्त अक्सर देखवारी में खाई में ही जा गिरते हैं। एक तनाव को आवश्यक छूट देते हुए भी उसे बश में रख सकता है, जबकि दूसरा प्रायः उमका अन्त तक निर्वाह नहीं कर पाता—उमका तनाव या तो आवेश में बदल जाता है या फिर तनावरहित मपाटपन में। सर्वेश्वर के पास जा दृष्टि-फ्रेम है वह इतना सूक्ष्म और तरल है कि अक्सर वह दृष्टि फ्रेम रह ही नहीं जाता (फलस्वरूप वे वहाँ वहाँ घुड़ भावकता के कवि नजर आने लगते हैं), अतः उसके प्रति निष्ठा कायम रखने के प्रश्न से वे विचलित नहीं होते, लक्ष्मीकान्त के पास जो दृष्टि फ्रेम है वह उन्हें हमेशा ललकारता रहता है और गिरते पड़ते भी वे उसको आँख की ओट नहीं कर पाते। सर्वेश्वर तनाव को अपने भाव यथ से एक खास दूरी पर बनाये रखने में इतने माहिर हो गये हैं कि वे ऐसी मज्जी-सँवरी मार्मिक कविताएँ निरन्तर लिखते चले जा सकते हैं जो जोखिमपूर्ण मानव-अस्तित्व की किसी बुनियादी अराजकता को न उकेरें, जबकि लक्ष्मीकान्त की ट्रेजिडी यह है कि वे बार-बार उस बुनियादी अराजकता से टकराते हैं, पर जब उसे व्यक्त करते हैं तो नितान्त 'समसामयिक' लगने लगते हैं। तनाव को बश में रख सकने के कारण सर्वेश्वर में जो 'सौन्दर्यात्मक रुझान लोक-संपृक्ति के अनगढ़ खुरदरे अशो की मिलावट में घुल में गहमहुँ था, वह क्रमशः साफ, सयत और 'लुकान्त' होता गया, जबकि तनाव को सर्वत्र कावू में न रख पाने (कभी-कभी इसकी चेष्टा-मात्र में विद्रोह कर उठने) के कारण लक्ष्मीकान्त का 'सौन्दर्यात्मक रुझान कभी

भी उनकी यथार्थ सपेदना के साथ एवारार नहीं हो सता और हमेशा 'अनुकान्त' ही रहा। किन्तु वह सर्वेश्वर का तनाव को बश में रख सक्ता और लक्ष्मीवान्त का तनाव को पूरी तरह बश में न रख सक्ता दोनों ही एक मुद्रा बन गये हैं।

जिसे मैं दूसरी प्रकार की सर्जनात्मकता कहता हूँ उसमें तनाव और अन्तर्निष्ठा के रिस्ते वही ज्यादा खतरनाक, क्योंकि पहले प्रकार की सर्जनात्मकता की अपेक्षा वही अधिक जटिल होते हैं। उसकी जटिलता का रूप कुछ इस तरह है कि तनाव की सजनात्मक प्रक्रिया में अपने भावयन्त्र से सब-कुछ ग्रहण करते हुए मैं एक शब्द लिख दूँ और उस स्थिति का सारा दबाव भेजते हुए काफी देर बाद और कुछ न लिखकर सिर्फ उस शब्द को बाट दूँ तो लगे कि मैंने सचमुच कोई नया शब्द लिखा है। दो शब्दों के बीच वह कटा हुआ शब्द दरअसल एक 'अन्तराल' है जो रचनाकार की अन्तर्निष्ठा की बसोटी बनता है, क्योंकि वह अन्तराल न-कुछ नहीं है, न ही एक सादा फलक है जिमकी पृष्ठभूमि में कुछ विदूषक चेहरे अपनी रंग-विरंगी कलावाजियाँ दिखा जाएँ। वह न-अन्तराल एक अग्रिम लम्बी छलांग के लिए ठिठकी हुई बसी हुई सर्जनात्मक मुद्रा है। इसमें रचनाकार की क्षमता उस अन्तराल की अयगभिता को पहचानने और प्रक्षेपित करने में है और उसकी अन्तर्निष्ठा उस अन्तराल को सपाट न हो जाने देने में। सर्जनात्मक तनाव के प्रवाह में इस प्रकार का प्रत्येक अन्तराल नये-नये अर्थ-विस्फोटों के लिए अवसर प्रदान करता है। इसके साथ ही यदि उस अवसर का उपयोग करने की सामर्थ्य न हुई तो यह एक खतरनाक बगार भी साबित हो सकता है। काव्य-रचना का उदाहरण लें तो नया अर्थविस्फोट करने के अवसर का उपयोग कर पाने की सामर्थ्य न होने पर उस 'अन्तराल' में भाषा निश्चित अर्थ देने लगती है, वह ठोस 'स्फटिक' (क्रिस्टल) हो जाती है, उमका वह लचीलापन समाप्त हो जाता है जो उस अन्तराल के आर-पार सर्जनात्मक तनाव के एक छोर को दूसरे छोर से जोड़ता है। भाषा के सदस्य में जिसे हम 'अभिधा' या 'सपाटपन' कहते हैं उसका यही अर्थ है। भाषा है प्रस्तुत प्रसंग में अलकरणयुक्त सपाट भाषा और भाषा के सपाटपन का जो अन्तर है वह यहाँ स्पष्ट होगा।

तनावगत अन्तराल को सपाट न होने देकर अन्तर्निष्ठा की रक्षा करने के पीछे एक और आधार है जिसमें स्थिति की जटिलता पर प्रकाश पड़ता है। पहले प्रकार की सर्जनात्मकता में शब्द को अर्थ से जोड़ने की चेष्टा होती है, यह मान लिया जाता है कि शब्द और अर्थ के बीच कोई दीवार है जिसे विस्फोटक से उड़ा देने की जरूरत है, शब्द में नये अर्थ भरने का प्रयत्न होता है या फिर पुराने शब्दों से नये अर्थ का आविष्कार किया जाता है। एक तरह में यह भाषा के अर्थ-विस्तार की ही प्रक्रिया है। किन्तु दूसरे प्रकार की सर्जनात्मकता में अर्थ को शब्द से 'जोड़ा' नहीं अर्थ को शब्द से 'मुक्त' किया जाता है क्योंकि इसमें भाषा जिह्वा पर नहीं दाँतों के बीच की जगहों से सटी हुई होती है। यह भाषा के अन्त स्फोट की क्रिया है। शब्द से अर्थ के मुक्त होने की क्रिया में भाषा की प्रचलित दो इनाइयों के बजाय भाषा की तीन इनाइयाँ बनती हैं शब्द और अर्थ के साथ दोनों के बीच का अन्तराल तीसरी इनाई होता है, और भाषा प्रस्तुत शब्द और अर्थ के

सह-सम्बन्ध से नहीं बल्कि इन तीनों के सह-सम्बन्ध से बनती है। शब्द और अर्थ की दो इकाइयों वाली भाषा में शब्द और अर्थ के बीच या तो दीवार होती है जो दोनों को अलग रखती है या फिर वह दीवार नहीं होती। रचनाकार को चेष्टा यही रहती है कि वह दीवार यदि है तो न रहे—शब्द और अर्थ जो अलग-अलग हो गये हैं वे एक हो जाएँ यह चेष्टा उसी तरह है जिस तरह उसका यह चाहना कि उसकी भाव-संवेदना और उसको घेरे हुए मूर्त/अमूर्त बाह्य ढाँचे की अनन्त समानान्तरता सामञ्जस्य में परिणत हो जाए दोनों एक ही जाएँ। किन्तु तीन इकाइयों वाली भाषा में शब्द और अर्थ कभी भी एकाकार होकर सघन 'स्फटिक' (क्रिस्टल) नहीं बनते, दोनों के सम्बन्ध में हमेशा और अनिवार्यत कुछ न कुछ 'छट' जाता है। यही 'अन्तराल' है। यह अन्तराल आज के स्व-चेतनता के युग में रचनाकार की अपने परिवेश के साथ लगाव (इथात्वमेन्ट) ही है जो शब्द और अर्थ को अभिन्न रूप से एक नहीं होन देता। परिवेश के प्रति सजगता और उससे लगाव व्यक्ति को विकेंद्रित करता है, और जिस हद तक यह तागाव तीव्र होगा विकेंद्रीकरण की प्रक्रिया भी उसी हद तक तीव्र होगी। और चूँकि व्यक्ति परिवेश के साथ अपने सम्बन्ध को भाषा के माध्यम से ही अनुभूत करता है इसलिए उसके विकेंद्रीकरण के साथ भाषा भी विकेंद्रित होती जाती है। व्यक्ति के विकेंद्रीकरण की प्रक्रिया व्यक्ति को 'निर्वासन' (एलिऐनशन) से 'आत्मनिर्वासन' (मेटफ एलिऐनशन) की ओर ले जाती है जिस पर आग विचार किया जाएगा। यहाँ पहले भाषा के विकेंद्रीकरण और रचनाकार की अन्तर्निष्ठा के सवाल को नजदीक से देख लेना होगा।

भाषा के विकेंद्रीकरण में पहली जानी-पहचानी स्थिति तो यह होती है जिसमें शब्दों का प्रचलित अर्थ नष्ट हो जाता है और उसके बजाय दूसरा अर्थ ध्वनित होने लगता है। कहा जा सकता है कि यह स्थिति भाषा के अर्थ विस्तार और अर्थ सम्पन्नता के लिए आवश्यक है। इससे भाषा एक धुरी से हटने के बाद दूसरी नयी धुरी पर जा टिकती है। भाषा के विकेंद्रीकरण का यह रूप सामान्यतः युग बोध में प्रत्येक परिवर्तन के साथ घटित होता रहता है। लेकिन भाषा के विकेंद्रीकरण की एक स्थिति यह भी हो सकती है जिसमें शब्द प्रति शब्द बन जाते हैं और अर्थ प्रति-अर्थ। ऐसी भाषा में शब्द अर्थ द्वारा अपनी सत्ता को प्रकट नहीं करते—क्योंकि अर्थ वस्तुओं को ग्रहण करने की एक सघटित बोधात्मक इकाई है—बल्कि सकेता द्वारा प्रकट करते हैं। यह भाषा के आदिम रूप अथवा भाव संवेदना की प्राग्-अभि-व्यक्ति के अराजक रूप की ओर प्रत्यावर्तन है जिसकी ओर इस लेख के आरम्भ में इशारा किया गया था। भाषा का यह अराजक रूप यात्रा का आरम्भ भी हो सकता है और यात्रा का अन्त भी। आरम्भ की स्थिति रचनाकार की इस सामर्थ्य पर निर्भर करती है कि वह उन 'सकेतों' को इतना परामर्शी बना दे कि उनकी अलग-अलग इकाइयों किमी नये सर्जनात्मक बोध के एक चित्र को पूरा करती-सी लगन लगे। और यात्रा का अन्त तनाव के अन्तिम बिन्दु के घाट पहुँचे तनावहीन ढलान पर ठहर जान में है।

यह शब्द से प्रति शब्द और अर्थ से प्रति-अर्थ तक जाने की स्थिति कुल मिलाकर

एक दुरिघापूर्ण सभावना की स्थिति है, जिसका संमुल्ल बेबेट के उपन्यास अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करते हैं। किन्तु प्रायः इस सभावना के अन्वेषण की चेष्टा पर भाषा के विकेन्द्रीकरण से स्वतः चल पड़ी विघटन प्रक्रिया का दबाव हावी हो जाता है और फलस्वरूप रचना में शब्द प्रति-शब्द और अर्थ प्रति-अर्थ बनने की स्थिति का अतिक्रमण कर 'शब्दहीन' और 'अर्थहीन' बन जाते हैं। ऐसे में रचना की बुनियादी सर्जनात्मकता ही सदिग्ध लगने लगती है। इस प्रकार के रोचक उदाहरण देखने मुझे भी आये हैं जब पाठक को 'रचना' के नाम पर बोरे अन्वेषे पृष्ठ ही मिले हैं। अभी कुछ साल पहले साहित्य अकादमी लिटरेरी फोरम नयी दिल्ली की एक गोष्ठी में स्वीडिश कवि गुन्नार रिद्स्ट्रोम ने एक कविता 'पढ़ी थी जिसमें अर्थविरामो, पूर्णविरामो, डैश, कोलन, प्रश्नवाचक-विस्मयबोधक चिह्नों और कोष्ठको के अलावा कुछ न था। चित्रकला में यदि रंग को भाषा का पर्याय माने तो रंग के साथ-साथ ग्रेट, लकड़ी, बुरादा, कोल-काटे, चमड़ा इति चिज्जे आदि चीजों के प्रयोग की प्रवृत्ति को शब्द से प्रति शब्द और अर्थ से प्रति-अर्थ की ओर जाने की रचनात्मक स्थिति का ही चिह्न मानना होगा। कल ग ६ (जुलाई १९६५) में प्रकाशित मुद्राराक्षस की 'एब्जर्ड कविताएँ' भी भाषा के इसी विकेन्द्रीकरण का नमूना है जिसमें शब्दों में बनने वाले अर्थ की सघटित बोधात्मक झाँकी को अपर्याप्त या व्यर्थ मान लिया गया है। यह कुछ अजीब लग सकता है कि भाषा का पूर्ण विकेन्द्रीकरण जहाँ रचनाकार के अपने परिवेश से साथ सम्पूर्ण लगाव की उपज होता है वही यह इस बात का भी स्रोत होता है कि रचनाकार सर्जनात्मक तनाव से दूर से दूरतर जाना चाहता है। अतः विकेन्द्रित भाषा में रचना तनाव में नहीं तनाव से मुक्त होने में होनी है, और पूर्ण रूप से विकेन्द्रित भाषा तनावरहित भाषा होनी है।

परिवेश के प्रति लगाव, सर्जनात्मक तनाव और भाषा के विकेन्द्रीकरण के परस्पर सम्बन्ध को एक दितक्षस्व वैज्ञानिक क्रिया द्वारा समझा जा सकता है। एक निश्चित एवम् स्थिर तापमान पर जब पानी निरन्तर ठण्डा होता चला जाता है तब एक बिन्दु ऐसा आता है जब यह बर्फ बन जाता है। बर्फ बनने के बिन्दु के पहुँचने तक पानी 'सिफुडता' है, पर उम बिन्दु पर पहुँच जाने के बाद एकदम से ठोस होकर 'फैल जाता है। बर्फ बन जाने पर पानी का घनत्व कम और आयतन बढ़ा हुआ होता है, और हालाँकि उस अन्तिम बिन्दु तक ठण्डे हुए पानी का तापमान बाद में बन गये बर्फ के तापमान के समान ही होता है एक चीज और घटित होती है - बर्फ में परिवर्तित होने की प्रक्रिया में पानी से उसमें निहित ऊष्मा, जिसे वैज्ञानिक शब्दावली में 'लेटेन्ट हीट' कहते हैं, बाहर निकल जाती है। इस उदाहरण को एक रूप में धकल देते हुए सर्जनात्मक तनाव को तापमान का तत्व मान लें और परिवेश के प्रति लगाव की स्थिति को तापमान-प्रभावित पानी, तो भाषा (अथवा रचनाकार-व्यक्तित्व) के विकेन्द्रीकरण को उस स्तरनाक बिन्दु के इधर उबर 'मिफुडने' और 'फैलने' की दो वैकल्पिक स्थितियों के अन्तर्गत रख कर सहज ही दृष्टा जा सकता है। जाहिर है कि रचना के भीतर, चाहे भाव विचार सबदों के स्तर पर या भाषा-मरचना के स्तर पर, सर्जनात्मक तत्वा का कोई

भी नया सार्वक सघटन उस 'खतरनाक विन्दु' के पहले तक ही, जबकि सर्जनात्मक तनाव और परिवेश के प्रति लगाव का क्रिया-प्रतिक्रियात्मक 'दबाव' सर्वाधिक होता है, संभव हो सकता है। उस 'खतरनाक विन्दु' को पार कर जाने पर सर्जनात्मक तत्वों का सघटन बिल्टर जाता है। और पानी के 'लेटेन्ट हीट' की तरह रचना से 'तनाव' निवृत्त जाता है और भाषा (तथा रचना भी) तनावरहित और सपाट हो जाती है। रचनाकार की अन्तर्निष्ठा यहाँ इस बात में है कि वह सर्जनात्मक तनाव तथा परिवेश के प्रति अपने लगाव के क्रिया-प्रतिक्रियात्मक 'दबाव' को उस 'खतरनाक विन्दु' के पहले तक शिद्ध से अपनी रचना के लिए महसूस करे। जिस प्रकार की सर्जनात्मकता में प्रेरणा का स्रोत रचनाकार के व्यक्तित्व में ही निहित हो—जहाँ उसे किसी बाह्य मूर्त / अमूर्त ढाँचे का सहारा भी न हो—वहाँ इस अन्तर्निष्ठा का निर्वाह रचनाकार के लिए अपरिहार्य सर्जनात्मक मूल्य का रूप धारण कर लेता है।

ऊपर के विवेचन में तनाव और परिवेश के प्रति लगाव के क्रिया-प्रतिक्रियात्मक 'दबाव' का पहलू थोड़े स्पष्टीकरण की अपेक्षा रखता है। परिवेश के प्रति लगाव का क्या अर्थ है और यह किस तरह रचनाकार व्यक्तित्व को विकेंद्रित करता है? परिवेश की चेतना व्यक्ति को उसमें अपनी स्थिति के प्रति भी चेतन बनाती है। इस स्वचेतना के साथ उसके सामने जटिल एवं गहन अनुभवों का एक नया ससार ही खुलने लगता है। यह ससार आवश्यकतया व्यक्तित्वगत अनुभवों का ससार नहीं होता, बल्कि व्यक्तित्वगत, सामाजिक और आध्यात्मिक अनुभवों का एक सश्लिष्ट ससार होता है। व्यक्ति जितना परिवेश के प्रति जुड़ता जाता है उतना ही इस जटिल सश्लिष्ट अनुभवों के ससार के प्रति भी जुड़ता जाता है। रचनाकार के लिए यह स्थिति ही तनाव का उत्स बनती है, और परिवेश के प्रति लगाव के साथ—और चेतना पर उसके कारण स्पष्ट से स्पष्टतर अंकित होते जाने वाले जटिल अनुभव-ससार के साथ—यह तनाव भी बढ़ता जाता है। व्यक्ति और परिवेश के इस दुहरे सम्बन्ध बोध वाली सर्जनात्मकता की परिणति अनुमूर्ति-सम्पन्नता या अनुभूति समप्रता में नहीं होती (जोकि एक सामजस्य या लेने की स्थिति है) बल्कि उसकी परिणति उस दुहरे सम्बन्ध बोध से उपजने वाले तनाव को बरकरार रखने में होती है। इस सर्जनात्मक तनाव के निरन्तर दबाव में नये नये अर्थों का अन्त स्फोट ही बस्तुतः रचनाकार-व्यक्तित्व का विकेंद्रिकरण है, जिसमें प्रत्येक अन्त स्फोट नये तनाव की ऊर्जा की मृष्टि बरता है और तनाव की यह ऊर्जा व्यक्ति और परिवेश के सम्बन्ध को एक स्थिर सामजस्यपूर्ण-गरिमा की निष्पत्ति के केन्द्र से हटा कर एक सतत विकसनशील मन्व धबोध की सभावनापूर्ण जटिलता में डालती रहती है। यहाँ 'जटिलता एक अर्थपूर्ण स्थिति का संकेत करता है—'जटिलता' एक ऐसा बैरोमीटर है जो एक ओर तो सर्जनात्मक तनाव के दबाव को अंकित करता रहता है और दूसरी ओर उस अन्तर्निष्ठा की ओर भी संकेत करता है जो उस दबाव को 'खतरनाक विन्दु' से आगे न गुजर जाने देने की सामर्थ्य का प्रतीक है। इस स्तर पर 'जटिलता' और 'अन्तर्निष्ठा' एक ही निवृत्ति के दो पहलू बन जाते हैं। सर्जनात्मक तनाव और उसके

जटिल प्रारूपों की परस्पर वदमकश में दर्द के हृद से गुजर कर दवा हो जाने की स्थिति भी आ सकती है। लेकिन तब वह ऐसी दवा होगी, जिसे किमी भी परचून की दुकान में खरीदा जा सके, उसके लिए दर्द का सर्जनात्मक संदर्भ और अन्तर्निष्ठा का प्रश्न समाप्तप्राय होता है—तनावरहित सपाट रचना के बारे में अन्तर्निष्ठा का प्रश्न बेमानी होता है। तनावहीनता की स्थिति अ-जटिलता की भी स्थिति है, जिसमें रचना का नियमन या तो शुद्ध सवेग करने लगने हैं या फिर असश्लिष्ट भाव अथवा विचार-वृत्तियाँ। हिन्दी के साथैक युवालेखन के सन्दर्भ में अन्तर्निष्ठा का प्रश्न इसलिए और भी महत्वपूर्ण हो उठता है क्योंकि उसका अधिकांश अब भी रचनाकार-व्यक्तित्व के विकेंद्रीकरण को अनिश्चयपूर्ण सर्जनात्मक सभावनायुत क्षेत्र-परिधि से गुजर रहा है। अपने परिवेश के प्रति अधिकाधिक लगाव आज के युवा लेखक की नियति है, पर तनाव-हीनता के खतरे भी पहले की अपेक्षा आज कहीं आज कहीं अधिक बढ़ गये हैं।

[१६६६]

सर्जनात्मक लेखन में भाषा का वदलता हुआ रूप

भाषा पर विचार करते समय उसका जो एक सर्वस्वीकृत-गा रूप हमारे सामने आता है वह यह कि भाषा अभिव्यक्ति का—मानव अनुभूतियों को एक व्यक्ति से दूसरे व्यक्ति तक ले जाने का माध्यम है। भाषा के सदर्भ में कृतिकारों को जब-जब सर्जनात्मक सकट का बोध हुआ है तब तब वह इस रूप में ही व्यक्त हुआ कि कृतिकार जो अभिव्यक्त करना चाह रहा है वह नहीं हो पाता या वह कुछ हो पा रहा है जो वह नहीं चाहता। और सकट के ऐसे प्रत्यक्ष अनुभव-क्षण में कृतिकार अपनी आस्तीनें चढ़ा कर और मुक्ता तान कर भाषा पर पिल पड़ा है, उसमें ज़रूरी या गैर-ज़रूरी तोड़-फोड़ की है और उससे बलात् वह कुछ 'कहलवा' लेना चाहा है जो उसका मशा है। भाषा उसके लिए हमेशा से एक ऐसी रत्नगर्भा धरती रही है जिसमें जितनी दूर तक प्रतिभा की फाँव खुबोर्ड जायगी वह उतना ही प्रभूत मात्रा में रत्न देगी। यहाँ ध्यान देने की बात सिर्फ इतनी है कि अब तक भाषा का अस्तित्व प्रायः कृतिकार-व्यक्तित्व से पृथक् नहीं माना जाता था, बल्कि सामान्य रूप से आग्रह तो इस बात पर भी रहा है कि एक समर्थ रचनाकार के पास उसकी एक विशिष्ट भाषा भी होनी ही चाहिए जिस पर उसके स्वामित्व की स्पष्ट छाप हो। ऐसा अभी नहीं हुआ, जैसा कि आज हो गया लगता है, कि भाषा अपने रचना-प्रयोग का एक विकास-क्रम पूरा कर चुकने के बाद कृतिकार-व्यक्तित्व के एक निर्व्यक्तिक बोध-स्तर पर कृतिकार से छिटक कर दूर जा खड़ी हो और उससे बड़ी हो जाय—भाषा के सन्दर्भ में इस कोटि का सर्जनात्मक सकट बोध कि भाषा सृजन-कर्म का साधन न रह सके वरन् सृजन-कर्म की महकत्रों बन जाय—कभी-कभी सृजन का पर्याय ही बन जाय।

खड़ी बोली हिन्दी को सृजन की भाषा का दर्जा मिलने के समय से अब तक भाषा इन्हीं दो मूल स्थितियों के बीच यात्रा करती रही है। पहली स्थिति में भाषा सृजन की भाषा है, दूसरी में 'सर्जनात्मक भाषा'। आगे विस्तार में जाने के पूर्व यह स्पष्ट कर देना उचित होगा कि दोनों के बीच का यह सूक्ष्म अन्तर बाल की खाल निवालने वाले दृष्टि-बोध की पुष्टि न कर वस्तुतः भाषा के सवेदनशील प्रयोगकर्ता के रूप में एक रचनाकार की समग्र मूल्य दृष्टि को ही ध्वनित करता है। अब सर्जनात्मक लेखन का भाषात्मक

कोई भी विवचन भाषा चेतना की पृष्ठभूमि में कार्यरत सौन्दर्यात्मक मूल्यों तथा उनके भी पीछे की सामाजिक-नैतिक पृष्ठभूमि को भी उचित परिप्रदेश में देखने का एक प्रयत्न है। आज विभिन्न युगों के सर्जनात्मक सकल्यो एवं आधार भूमियों की खोज 'जीवन-दर्शन' की खोज द्वारा नहीं पूरी जा सकती, न सिर्फ वह पूरी नहीं की जा सकती वरन् अकसर भ्रामक भी सिद्ध हो सकती है। क्योंकि 'जीवन-दर्शन' जैसा शब्द रचनात्मक उपलब्धि की जिस सुचिन्तित प्रणालीबद्ध कोटि को अपने भीतर समाहित करके चलता है उसको सोच का अनुसरण करने से सर्जनात्मक प्रक्रिया के उन छोटे-छोटे अनेक चक्रों को नजर-अन्दाज कर दिया जा सकता है जो सर्जनात्मकता के विकास चरणों के रूप में अपनी अद्वितीयता एवं विशिष्टता के कारण ही महत्वपूर्ण होते हैं। विभिन्न युगों के भावबोध की आन्तरिक सच्चाई और सर्जनात्मक चेतना के स्तर पर जो नया विन्दु जुड़ा हो उसे पकड़ने में जीवन दर्शन अपर्याप्त सिद्ध होता है। आज यदि इस बात का उत्तर देने की बाध्यता आन पड़े कि हम अपनी पूर्व पीढ़ी से किस विन्दु पर भिन्न हैं तो इसके लिए ग्रन्थ विमी स्थूल रास्त पर न जाकर सर्जनात्मक लेखन की भाषा की सूक्ष्म तहों को ही उलटना-पलटना श्रेयस्कर होगा, जिसके भीतर कितनी ही अमूर्त रचना-शक्तियाँ समसामयिक जीवन बाध से प्रेरित किसी अग्रिम मूल्य-बोध की प्रतीति से टकरा-टकरा कर कोई निश्चित आकार लेने को आकुल हैं। दो पीढ़ियों का यह अन्तर दिखाने के लिए यह आवश्यक नहीं समझा जाना चाहिए कि दो निश्चित परिपाटियों की तरफ ही इशारा किया जाय—नयी पीढ़ी भिन्न जीवन-बोध के बावजूद अभी कोई भिन्न मूल्य बोध नहीं रच पायी है। भिन्न जीवन बोध की अनिवार्यता से क्रमशः स्फुरित भिन्न मूल्योन्मेष की सत्ता यहाँ एकमात्र भाषा-पक्ष के अध्ययन से ही प्रमाणित की जा सकती है।

भाषा का रूप उसके 'आचरण' से निर्धारित होता है। यह आचरण भी बहुत कुछ उन ऐतिहासिक शक्तियों द्वारा परिचालित होता है। ये शक्तियाँ या तो सामाजिक-चेतनाके स्तर पर या व्यक्ति चेतना के स्तर पर क्रियाशील होती हैं। भाषा के परिप्रदेश में ऐतिहासिक शक्तियों की सक्रियता के ये दो ध्रुव हैं। अकसर ये दो ध्रुव परस्पर मिल जाते हैं और भाषा का वह 'आचरण' जो ग्रन्थतम ध्रुव-स्थितियों में बिल्कुल निश्चित-सा रहता है, उनके मिल जाने से 'अव्यवस्था' अथवा अराजकता का परिचय देने लगता है। उदाहरण रूप में कहा जा सकता है कि द्विवेदीयुगीन भाषा सामाजिक आचरण की भाषा थी और छायावाद युग की व्यक्तिवादो आचरण की। भाषा के आचरण की तीसरी स्थिति के लिए प्रयोग-वादकालीन भाषा का नाम आसानी से लिया जा सकता है। यहाँ 'भाषा के आचरण' को स्पष्ट कर देना आवश्यक है। वास्तव में भाषा के 'आचरण' की परिवर्तना उस सम्बन्ध की ओर इंगित करती है जो भाषा के प्रयोगकर्ता के रचनाकार-व्यक्तित्व तथा उसके परिवेश के बीच स्थित है। भाषा की इकाई के रूप में शब्द में निहित अर्थ इस सम्बन्ध का ही प्रतिफलन है, या यों कहें कि इस सम्बन्ध का बोध ही वह अर्थ है जिसका शब्द हमें ज्ञान कराता है। यह सम्बन्ध भाषा की धारक-शक्ति के रूप में कितना महत्वपूर्ण तत्त्व है यह इस बात से ही प्रमाणित हो जाता है कि जब भी कभी, किसी बाह्य या आन्तरिक

कारण से वह सम्बन्ध बदला है शब्द का अर्थ ही बदल गया है। जिन भी परिस्थितियों में रचनाकार और उसके परिवेश में एक प्रकार का सम्बन्ध निमित्त हो गया है भाषा उसमें अनुरूप ही आचरण करेगी। इस सदर्भ में यह सहज ही देला जा सकता है कि भाषा के आचरण की अग्रिम परिवर्तना और तत्सम्बन्धी आवश्यक रचनात्मक संपूर्णता ही भाषा के एक निश्चित प्रकार के आचरण में परिवर्तन ला सकती है। भाषा विज्ञान की शब्दावली में संभवतः इस ही भाषा का विकास कहा गया है जिसका अर्थ यहाँ इतना ही समझ लिया जा सकता है कि भाषा एक प्रकार की सम्बन्ध-पूर्णता से दूसरी सम्बन्ध-पूर्णता की ओर बढ़ती है। अवश्य ही यह पूर्णता (saturation) ऐतिहासिक शक्ति-चक्र की धीमी या तेज गति द्वारा अपनी आयु प्राप्त करती है। भाषा के सदर्भ में सदैव तब उपस्थित होता है जब उस ऐतिहासिक-चक्र की गति का साथ देने में वे सम्बन्ध पीछे रह जाते हैं। तब भाषा अभिव्यक्ति का जीवित उपादान न रह कर एक अलकृत मुद्रा का रूप अस्तित्व-कारक बन लेती है।

द्विवेदी युग में इस संबंध का नियमन बहुत मुखर रूप में वे ऐतिहासिक शक्तियों कर रही थी, जिन्होंने देश की राष्ट्रीय चेतना को जाग्रत किया था और जो साहित्य के क्षेत्र में एक 'सामाजिक अह' के रूप में सामने आईं। इस सामाजिक अह से प्रेरित उस युग के रचनाकार समाज को उसकी वस्तुवादी रेखाओं के बीच पहचानने की कोशिश कर रहे थे। उनमें ऐतिहासिक शक्तियों के अन्तर्मुखन से उद्भूत उस नितान्त वैयक्तिकता का आग्रह नहीं था कि वे अपने परिवेश को (जो उस वक्त 'समाज' की परिवर्तना तक ही सीमित था) अन्तर्मुख शक्तियों से उसका कल्पनात्मक रूपान्तरण करके देखते। इसलिए उनकी खोज राष्ट्रीय चेतना की लहर या संयुक्त सामाजिक चेतना के उचार से उत्सर्जित वस्तुस्थितियों की सही पहचान करने और उन्हें सही शब्दों में व्यक्त कर डालने तक ही रही। इस दृष्टि से पद्य और गद्य की भाषा में कोई तात्त्विक भेद करना कठिन है, चाहे उस युग के निर्माता महावीर प्रसाद द्विवेदी को भले ही यह शिक्षायत रही हो कि 'हिन्दी ही एक ऐसी भाषा है जिसके गद्य में एक प्रकार की और पद्य में दूसरे प्रकार की भाषा लिखी जाती है।' दोनों ही क्षेत्रों में स्पष्ट रूप से शब्द पर ही बल दिया जाता था, चाहे वह मधिलीशरण गुप्त की प्रवाहयुक्त सारी भाषा हो या अयोध्यासिंह उपाध्याय की संस्कृत-शब्द प्रधान क्लिष्ट भाषा। उस समय के कृतिकार का एकमात्र प्रयत्न (भाषा के सम्बन्ध में प्रयोग) यह रहा है कि उसकी भाषा किस प्रकार अधिकाधिक दुरुस्त, सटीक और उपयोगी हो जिससे वह सामाजिक परिस्थितियों का यथासंभव चित्रण कर सके। द्विवेदी युग में भाषा का एक प्रतिमान रूप स्थिर करने के पीछे यही व्यावहारिक चेष्टा काम करती दिखाई देती है। इस परिप्रेक्ष्य में यहाँ भाषा की मूल सघटना का स्वरूप देखा जा सकता है। यहाँ भाषा रचनाकार और उसके परिवेश के सम्बन्ध की साक्षी मात्र है, एक ऐसा निष्क्रिय यंत्र जो उतना ही काम करता है जितना उससे करवाया जाता है— बल्कि यहाँ तो इस बात की भी सजग चेष्टा है कि वह उतना ही काम करे जितना उससे करवाया जाय, न घट कर न बढ़ कर। रचनात्मक स्तर पर भाषा का यह रूप पराश्रित

रूप है—रचनाकार पर आश्रित, और उससे भी अधिक रचनाकार और उसके परिवेश के एक साम कोटि के सम्बन्ध पर आश्रित। अतः रचनाकार और भाषा का सम्बन्ध भी आश्रयदाता और आश्रित का सम्बन्ध है, दो स्वतन्त्र गतिशील (डाइनेमिक) इकाइयों का सम्बन्ध नहीं।

भाषा का एक वर्णनात्मक ढाँचा होता है, वच्य के आदि, मध्य, अन्त को सिल-सिलेवार रखने का क्रम। गद्य में यह ढाँचा वमोवेश अनिवार्य सा होता है—उस बुनियादी ढाँचे का रहना गद्य के होने की ही शर्त है। कविता भाषा के इस वर्णनात्मक ढाँचे को स्वीकार नहीं करती। और इस सामान्य अर्थ में द्विवेदी युग की वाच्य-भाषा और गद्य-भाषा जरूर अलग-अलग हस्तिनी हैं। पर इसके अलावा भी भाषा का एक वर्णनात्मक रूप-गठन होता है जिसमें शब्द अर्थों की, और अपने अपेक्षाकृत अधिक सवेदनशील प्रयोगों में (जो कि आगे चल कर सम्भव हो सका) अर्थ-अनुगुणों की लड़ी लिए हुए आते हैं, इस शब्द-लड़ी का अर्थ अपने आप में पूर्ण होता है, वे अपनी जगह पर पूरा अर्थ देते हुए 'स्मिप' होते हैं, उनके क्रम में बदला-बदली तो की जा सकती है—और इस तरह अर्थ-वैभव का विस्तार किया जा सकता है—पर उनकी क्रमता के बीच कोई ऐसा अन्तराल, ऐसा निर्वात नहीं पैदा किया जा सकता जिसमें सर्वथा नया अर्थ अन्वेषित कर सवने की गुंजाइश हो। उन्हें अधिक से अधिक लोचदार बनाया जा सकता है, जिससे भावानुभूतियों के तापमान के अनुसार वे कभी परुष, कभी कोमल, कभी सूक्ष्म, कभी ठोस रूप ग्रहण कर सकें। पर जिसे मैं 'सर्जनात्मक भाषा' कहता हूँ, वह भाषा में रचनाकार की अनुभूतियों के दीपक से दीपक जलाने की क्रिया से नहीं पैदा होती, चाहे रचनाकार की वे भावानुभूतियाँ कितने ही बग और तीव्रता से भाषा की सीमा से टकराएँ। 'सर्जनात्मक भाषा' भाषा-प्रयोग की एक ऐसी शर्त है जिसमें रचनाकार भाषा की इकाई के रूप में शब्द के अस्तित्व के प्रति अत्यधिक सचेत होता है—उसका सचेत होना इस बात की गवाही मात्र है कि वह भाषा के अब तक के प्रयोगों की सीमाओं से परिचित है और यही नहीं वरन् उन सीमाओं की सवेदना के स्तर पर झेल भी चुका है। इसे चाहें तो भाषा की अस्तित्ववादी परिवर्तनवादी कहा जा सकता है, जिसके लिए यह आवश्यक है कि रचनाकार अपने कृतिकार-व्यक्तित्व के प्रति भी अत्यधिक सचेत हो। ऐसी स्थिति में रचनाकार भाषा के साथ अपने सम्बन्ध में उससे अपनी भावानुभूतियों को मात्र अभिव्यक्त करने की सहूलियत नहीं चाहेगा, वरन् वह भाषा को अनुभूति का एक निर्व्यक्तित्व आग्रह मान कर उसके द्वारा नये अर्थों की ओर एक सम्मिलित यात्रा करेगा। इस प्रकार वे भाषा-प्रयोग में शब्द कृतिकार के मोहताज न होकर एक ऐसे सवेदनशील जीवित-सूड होगे जिनके प्रति तनिक भी लापरवाही रचना के उन सौन्दर्यात्मक मूल्यों के उन्मेष को ही ध्वस्त कर सकती है जिसे रचनाकार अपनी कृति के माध्यम से साक्षात्कृत करना चाहता है। सर्जनात्मक भाषा रचनाकार की अपने परिवेश की पहचान को कोई निश्चित आकार, सजा या रूप देकर नहीं व्यक्त करती, वरन् वह वस्तुओं को उनके मूल आकारों, सजाओं, रूपा के साथ इस तरह से प्रतिनिधित्व देती है कि उनका जुटा हुआ समवाय-

बिस्ती तीसरी अथ सत्ता के अस्तित्व को प्रपित करता है। यह अथ वा तीसरा आयाम अथ के उन दो आयामों में मिन होता है जिसके अन्तर्गत एक में अथ महज समझा जाता है और दूसरे में महज महसूस किया जाता है। वह उस प्रतिक्रिया (आचरण) पर निर्भर करता है जो वस्तु—और उसे सामने लाने वाले शब्द रूप—तथा वस्तु के बीच घटित होता है। इस प्रतिक्रिया के लिए इतना ही आवश्यक नहीं है कि दो वस्तुएँ—दो शब्द रूप—एक साथ जुटा दिए जायें, वरन् उनको एक साथ जुटाने में एक विनोद सगति एक विनोद क्रम या तरतीब का होना भी अपेक्षित है। रचनाकार की क्षमता इस बात में है कि वह उन वस्तुओं को एक साथ विभिन्न तीर-तरीकों में इस तरह रखे कि वे परस्पर सभी प्रतिक्रिया करें जब कोई तीसरी अथ सत्ता मौजूद हो।

यदि रचनाकार के भीतर ही सब कुछ घटित होता है और बाहर का लोक रचना-क्षण के पहले तक रचनाकार से असम्पृक्त एक गूढ़ लक्ष्मण माल भर ही है तो वह गति नहीं होगी जो दास्यतन्त्र वस्तु सत्ताओं के होने की सूचक है। यह गति काल का ही एक उदभावन है यद्यपि सबत्र उस पर आधारित नहीं है। यह काल (युगबोध) वह तीसरी सत्ता है जिसकी पृष्ठभूमि में जब दो वस्तुएँ विरुद्ध दिशाओं में चलती हुई दिखाई देती हैं तब गति (आधुनिकता) का बोध होता है। अभी तक प्रायः यह होता रहा है कि रचना क्षण के पहलू तक या तो एक वस्तु चलती दिखाई देती थी (द्विवेदी युग सामाजिक अर्थ) और दूसरी स्थिर भावोद्दीपन की प्रतीक्षा में (रचना का विषय बन कर) पड़ी रहती थी या दूसरी वस्तु चलती दिखाई देती थी (छायावाद अन्तर्मुख अर्थ—व्यक्तिमत्त में पड़ती हुई बाहर की छाया) और पहली उससे परे असम्पृक्त रहती थी। इन दोनों ही स्थितियों में रचनाकार एकमचीय पात्र के समान अपनी भावानुभूतियाँ के लिए जिस भाषा को चुनता है—इन स्थितियों में जा भाषा निर्मित होती है—वह चाहे वस्तुवादी हो (द्विवेदी युग) या भाववादी (छायावाद युग) उसमें तनाव नहीं होता जिसका कि होना इस बात का अत्यन्त प्रभावशाली संकेत होता है कि रचना का आशय खिंचे हुए बाण की तरह किसी तीसरी अथ सभावना की दिशा में छूटने छूटने को है।

भाषा को इस हृद तक स्वशक्ति चालित एवं निर्बोधित बनाना देना कि वह रचनाकार को दायक रूप में मिल परिचित अथ रूपों के द्वारा ही वस्तु सत्य का नया कोण उद्घाटित कर दे वस्तुतः रचनाकार की रचना तन्त्र के क्षण में अपनी तयारी ही है। यह तयारी होने से रचनाकार कम से कम अपने भाषा प्रयोग द्वारा अपनी अनुभूतियाँ को सो-दर्शात्मक अनुकृति को ही सज्जन मानने की भूल नहीं करेगा। परन्तु इस तयारी में सबसे बड़ी बाधा हमारी साहित्यिक परम्पराएँ रही हैं जिन्होंने हिन्दी के रचना मानस को बहुत समय तक न सिर्फ अनुप्राणित किया वरन् उस एक विनोद तापमान पर निर्भर भी रखा। बाधा इस रूप में कि रचनाकार का इन साहित्यिक परम्पराओं के अतिरिक्त किसी इतर ज्ञान बाधात्मक परम्परा से इस हृद तक लगाव नहीं हो सका कि वह रचना चिन्तन के स्तर पर—और यह केवल स्वचतनता की स्थिति में ही संभव है—काई बड़ा जोखिम मोल ले। य साहित्यिक परम्पराएँ भावबोध के गहन स्तर पर हिन्दुस्तान के समग्र

सांस्कृतिक उत्तराधिकार से जुड़ी हुई हैं। इसीलिए संभवतः उनकी जड़ें इतनी गहरी हैं कि उनमें पूरी तरह आज भी मुक्कन नहीं हुआ जा सका है। हमारी सांस्कृतिक चिन्ता-धारा के प्रतिफलन के रूप में ये साहित्यिक परम्पराएँ मूलतः अद्वन्द्वमूलक रही हैं। पश्चिम की द्वन्द्वमूलक ज्ञान-बोधोत्पत्तिक परम्पराओं ने जब भी इस देश की रचनात्मक प्रतिभा का संपर्क किया—और परिणामस्वरूप जब-जब उसको अपनी धुरी पिंगवती-नी लगी—उसमें एक प्रकार के भाव तारण्य ने ही जन्म लिया। इस भाव तारण्य ने कभी-कभी पश्चिम-प्रेरित उन द्वन्द्वमूलक परम्पराओं को ऐंद्रजालिक रहस्य से आवृत देगा, तो कभी उन्हें अराष्ट्रीय मान कर उनके प्रभावों का अतीतोन्मुख समाहार बूँद लिमा। भाव तारण्य के उसी धरातल में उनके प्रभावों का अपेक्षाकृत अधिक आधुनिक समाहार राष्ट्रीय जीवन में 'आध्यात्मिकता' के रूप में किया गया तो सर्जनात्मक लेखन में—थाव्य में 'विषय' और कथा में 'वार्तावरण' के रूप में। इस समाहार का प्राचीन रूप साहित्य बोध के लिए 'रम' तत्त्व की अनिवार्यता में व्यक्त हुआ था जिसमें आस्था रखते जाने सम्प्रदाय साहित्य-जगत् में आज भी दुर्लभ नहीं हैं।

यहाँ इतना सकेत कर देना समीचीन होगा कि अद्वन्द्वमूलक सांस्कृतिक चेतना से निःसृत उन साहित्यिक परम्पराओं में भाषा के 'वर्णनात्मक' प्रयोग को ही पुष्ट किया है। क्योंकि अद्वन्द्व की स्थिति में कृतिकार के भावयत्र में वह विद्विष्ट 'तनाव' नहीं होता जो पहले तो दो स्वतंत्र वस्तु सत्ताओं को स्वीकार करे, फिर उन्हें अपने रचना-व्यक्तित्व के धरातल पर आमने-सामने ऐसे प्रतिष्ठित करे कि ये 'मौका' पाने ही रचना-प्रेषण के क्षण में एकाकार हो जाय और एक नये अर्थ की सृष्टि कर दें (अभिव्यक्ति नहीं)। और संभवतः इसीलिए अद्वन्द्व की स्थिति में भाषा की मूल सघटना में कोई मौलिक परिवर्तन कर सकने की संभावना नहीं होती। इसके विपरीत द्वन्द्व की स्थिति में तनाव होता है और तनाव में वस्तु-रूपों के पूर्वपरिचित सम्बन्ध बिखर जाते हैं। यह प्रिस्तराव शायद उन परिचित वस्तु रूपों में एक नया सर्जनात्मक अर्थ सम्बन्ध-त्रय स्थापित करने के लिए आवश्यक है, क्योंकि अन्ततः इससे भाषा पर नयी सान चढ़ती है। वर्तमान युग-परिवेद में उस द्वन्द्व-धर्म रचना-प्रवृत्तियों में अप्रभाविन न रहते हुए भी अब तक की साहित्यिक परम्परा में दीक्षित और भावबोध के स्तर पर सम्पूकन रचनाकार उम बिस्तराव को प्रायः साहित्यिक अवमूल्यन की दृष्टि से ही देखता आया है, और परिणामस्वरूप अन्धधेनन के स्तर पर उससे बचाव की राह ही खोजना रहा है।

यह दृष्टव्य है कि उन साहित्यिक परम्पराओं में दीक्षित होने के कारण ही हिन्दी की साहित्यचेतना के विभिन्न कालों में जब भी कोई नई लहर आई—चाहे वह द्विवेदी-युगीन राष्ट्रीय चेतना की लहर हो, छायावादवादी रोमैण्टिक चेतना की लहर या प्रयोगवाद काल में पश्चिमी ज्ञान-विज्ञान की लहर—रचनाकारों ने उन परम्पराओं से अपने को नये सिर से नये-नये रूपों में सम्पूकन करने की ही चेष्टा की। यह एक तरह से युगीन परिस्थितियों में परम्परा का भू-याकन भी था। परम्परा के प्रति जय विद्रोह भी व्यक्त हुआ तब भी उसके अस्तित्व का—और उन अस्तित्व के पीछे उसकी अधुष्ण स-

वनी शक्ति को —अस्वीकार नहीं किया गया ; अज्ञेय का आलापको न एक समय सबसे अधिक मुखर रूप में परम्परा-द्रोही घोषित किया था, पर उनका परम्परा द्रोह भी महज इतना ही था कि वे परम्परा को बोध स्वरूप 'गठरी मानने से इवार करते थे। (और अपने को स्पष्ट रूप से अपरम्परावादा' यतन वाले कुछ लेखकों का न सिर्फ रचना बोध वरन् भाषा प्रयोग भी उन साहित्यिक परम्पराओं से मुक्त नहीं है।)

इलियट की इस उक्ति के प्ररिप्रेक्ष्य में कि परम्परा की जीवित उपलब्धियों का सर्जनात्मक उपयोग कर सकने के लिए वैयक्तिकता का सजग बोध एक आवश्यक शर्त है, देखें तो उन युग संचित सांस्कृतिक-साहित्यिक परम्पराओं का द्विवेदी युग में रचनात्मक उपयोग—विशेषकर भाषा प्रयोग के क्षेत्र में—बहुत आरंभिक स्तर पर था। उस युग के रचनाकारों ने परम्परित साहित्यिक उपकरणों को ज्यों का त्यों लिया पर उनका उपयोग सीमित अर्थों में ही किया। छायावादियों ने न सिर्फ भाषा में परम्परा से गूरीन छंद अलंकार आदि के उपकरणों में अपनी कल्पनाशीलता से नया निस्तार पैदा किया, वरन् अपने पूर्ववर्ती काल की अपेक्षा अधिक विपुलता से सस्कृत की रस सिद्ध परम्परा से सीधा सम्पर्क जोड़ते हुए वर्ण शिल्प, लय, चित्र बिम्ब अदि सूक्ष्मतर उपजीव्यों का भी सधान किया। द्विवेदी युग की गारमूत उल्लिखि यह थी कि उसने भाषा को, जबकि वह निर्माणावस्था में ही थी, एक ठोस वस्तुवादी धरातल प्रदान किया। छायावाद ने उस धरातल से खड़े होकर भावात्मक उठानें ली और अपनी रचनात्मक शक्ति को केन्द्र मान कर भाषा के रूप गठन में मानसिक दिवास्वप्नमयता का तत्त्व भर। छायावादी काव्य मुख्यतः बौद्धिक सवगा का काव्य था, इसलिए अपने भाषा प्रयोग में वह रचनात्मक अनुभूतियाँ का सूक्ष्म छायाभास और भाव कल्पना का चित्रात्मक विस्तार तो ऋ सका, पर अपने यथार्थ परिवेश से त्रियारमक सम्पृक्ति न होने के कारण उसमें अनुभूति की आयामयुक्त गहराई नहीं आ पाई। कुछ अजब नहीं कि छायावादी काव्यभाषा क्रियापदों से दून्य अलग अलग चित्र-खंडों के समान मनोरम होते हुए भी किसी सत्रिय बोध से ऋड़ी नहीं लगती। निराला व्यक्तित्व का पौरुष और काव्य-शिल्प का स्फूर्त भोज लिए हुए जरूर आते हैं और अन्य छायावादियों के मुकाबले शुद्ध सवैगों के कवि के निकट भी पहुँचते हैं—और वस्तुतः इस शुद्ध सवैग के कारण ही जहाँ वे छायावाद के भाषा सवेदनो को (अपनी भीति प्रधान कविताओं में) बहन करते हुए भी उसके सबसे स्फोटक बिन्दु पर हैं, वही दूसरी ओर वे 'नये पत्त में प्रयोगवाद की भाषा सवेदना का भी स्पर्श कर सकें— पर अपने प्रतिनिधि काव्य-रूप में वे भी सांस्कृतिक साहित्यिक राग सदमों का वैभवशाली ठाठ ही खडा करते हैं। इसलिए उनकी काव्य भाषा अपजाकृत अधिक घनीभूत, क्रिस्टल और सरिलिष्ट होते हुए भी सघटनात्मक दृष्टि से अन्य छायावादियों से भिन्न नहीं है। छायावाद के विशिष्ट भावबोध में चूकि प्रत्येक अनुभव रचना-स्तर पर अतिक्रमित हो जाता था, इसलिए उसकी भाषा मानव अनुभूतियों की वास्तविकता को व्यक्त करने के बजाय उसका 'भ्रम' रचती सी लगती है। भ्रम रचने की इस प्रवृत्ति को उस मानसिक दिवास्वप्नमयता के भी परिपाश्वं में देखा

जा सकता है, जिसमें भाषा ठोस मानव-सम्बन्धों को उनकी समसामयिकता में उद्घाटित कर सवने का मदभं नहीं रचती, बल्कि मानव-सम्बन्धा पर अनुचिन्तनात्मक टिप्पणी प्रस्तुत करती है। इसलिये छायावाद की भाषा ने प्रकृति चित्रों की यथार्थता के अतिरिक्त मानव-सम्बन्धों की यथार्थता को रच सकने की सभावना नहीं दी। इसके साथ ही यदि छायावादी भाषा के उन प्रवृत्तिमूलक तत्वों को, जो परवर्ती कालों की भाषा-संवेदना में सम्मिलित हुए, भावबोध के प्रमुख कवियों के साथ प्रतिरूपित करके देखा जाय तो लगेगा कि प्रसाद की भाषा से दिवास्वप्नमयता, पत की भाषा से चित्रात्मकता, महादेवी की भाषा से लयधर्मिता और निराला की भाषा से सश्लिष्ट उदात्तता के तत्त्व परवर्ती युगों को प्राप्त हुए। इन तत्वों के साथ प्रवृत्ति-रूप में छायावादी भाषा ने भविष्य की भाषा-रचना के बुनियादी पैटर्न पर काफी दूर तक अपनी छाप अंकित कर दी। यह छाप अवश्य ही भिन्न भावबोध-जनित और-और छाषों के साथ मिल कर कालान्तर में इतने जटिल एवं सश्लिष्ट रूपों में प्रकट हुई कि सहसा उसकी मूल रेखाएँ ढूँढ पाने का प्रयत्न आज दुस्साहसिक ही माना जायगा।

अगला साहित्यिक अभियान मनुष्य और वस्तुजगत् के परस्पर सम्बन्धों की भाषा की खोज के रूप में सामने आया। यह प्रवृत्ति उत्तर छायावाद काल में ही शुरू हो गयी थी, इसीलिए बच्चन, नरेन्द्र शर्मा, भगवतीचरण वर्मा, बालकृष्ण शर्मा 'नवीन आदि की भाषा में छायावादी भावबोध का खासा अंश होते हुए भी यथार्थ मानव अनुभूतियों और उसके रचना शिल्प के बीच उतना बड़ा अंतराल नहीं है जितना छायावाद में मिलता है। इस दृष्टि से यदि यह कहा जाय कि उत्तर छायावाद छायावाद और प्रयोगवाद के बीच का वह सेतु है जिसके माध्यम से छायावादी काव्य भाषा के विशिष्ट तत्त्व छनकर परवर्ती साहित्य चेतना में सम्मिलित हुए तो अत्युक्ति न होगी। इसका एक सबल उदाहरण अज्ञेय की आरम्भिक रचनाएँ हैं। और यदि प्रयोगवाद तथा आरम्भिक नयी कविता की भाषा में छायावाद से सीधा सम्बन्ध दिखाना हो तो शमशेर का नाम लिया जा सकता है। शमशेर में निराला की श्लिष्ट क्रिस्टल भाषा का रचना सवेग, महादेवी की कोमल लयधर्मिता और पत का चित्र-शिल्प एक साथ मिलता है। छायावादी भाषा-संवेदना-तत्वों का यह सम्मेलन एक अन्य स्थिति में और भी अनिवार्य बना दिया।

साहित्य-सचेतना की ध्रुव तक की अद्वैतात्मक पृष्ठभूमि में प्रगतिवाद पहली बार द्वन्द्वात्मक प्रेरणाएँ लेकर आया। यो तो इस द्वन्द्ववाद की झलक उत्तरछायावादियों में—विशेषकर बच्चन में—ही दिखायी पडने लगी थी, पर वह ज्यादातर वैयक्तिक वर्जनाओं तक ही मुँह हो पायी थी। प्रगतिवाद ने उस द्वन्द्वात्मकता को विचार-प्रत्यय के स्तर पर ग्रहण किया। देखा जाय तो इसकी आवश्यक पृष्ठभूमि द्विवेदीयुग की वस्तुवादी चेतना द्वारा ही निर्मित हो चुकी थी। प्रगतिवाद ने द्विवेदीकाल के उस व्यावहारिक वस्तुवाद से सकेत लेकर अपना अभियान शुरू किया। पर जिस उग्रता के साथ उमने द्वन्द्वात्मक वस्तु-चेतना को अपने परिवेग पर आरोपित करना चाहा उममें वस्तुस्थितियों की ठोस जानकारी के अभाव और अय तक की सांस्कृतिक-साहित्यिक परम्परा के मूल-

स्पष्ट है। युग सवेदना का नियमन करने वाली कोई वस्तुपरक कसौटी न होने से भाषा की सस्वारहीनता उस युग के 'मिजाज' के अनुरूप तत्कालीन विसगति-बोध को व्यक्त करने के लिए एक सजीव आईना साबित हुई। इस विसगति-बोध का सबसे खरा रूप तारसप्तक के कवियों में से केवल प्रभाकर माधवे की कविताओं में मिलता है। रामविलास शर्मा की भाषा सवेदना उस विसगति-बोध के केवल बाहरी रूपों का स्पर्श करके ही रह जाती है। मुक्तिबोध की भाषा उताल तरंगों पर हिचकोले खाते हुए एक विशाल जहाज का परिचय देती है और जो स्नायुविक ऊर्जा उस जहाज को चला रही होती है उससे इस बात का निरंतर रतारा लगा रहता है किसी भी वक्त वह उस जहाज को किसी भयानक चट्टान से ले जाकर भिडा देगी। मुक्तिबोध की दक्षिण इस बात में है कि वे भाषा की उठान और गिरान के अन्तिम बिन्दु तक उसका अपनी अटूट सवेदना से साथ देते हैं। पर उनकी यह साहसिक यात्रा उनके मँढ़ान्तिव आग्रहों के बावजूद मूलतः अन्त प्रदेश की ही यात्रा है। अतः बाह्य जगत् के समस्त कार्य-यापारों को उनकी भाषा एक ऐसे विशद बिम्बलाक में परिवर्तित कर देती है जिसकी प्रत्येक वस्तु रचनाकार की मानसिक ऊर्जा में खिंची 'गति' का चित्रलिखित रूप प्रस्तुत करती है। इस स्तर पर मुक्तिबोध की भाषा छायावादी-भाषा-सवेदना की दिवास्वप्नमयता का आभास देने लगती है। अन्तर केवल यह है कि छायावादी लेखक प्रकृति के बाह्याभ्यन्तरिक रूपों में स्वप्न की उठान भरा करते थे और मुक्तिबोध अवचेतन के उन रहस्यमय अघगह्वरों के भीतर, जहाँ एक वैभवगाली मानव-संस्कृति के विद्रूपमय ऐतिहासिक खण्डहर पड़े हुए हैं। भाषा को स्मृति के रचनात्मक सन्दर्भों में अनुरजित करने की जो प्रक्रिया छायावाद काल में आरम्भ हुई, जिसमें उत्तर छायावाद ने अवसाद का तत्त्व जोड़ा और प्रयोगवाद काल में मानव के तीव्रतर आत्मसर्पण से उपजी विपर्ययप्रस्तं करणा में जिसमें गहराई उत्पन्न हुई, उसका शृङ्खलाबद्ध रूप मुक्तिबोध में मिलता है। ये स्मृतियाँ विस्फोटक-द्रव्यों से भरपूर हैं और उन्हें वहन करने वाली भाषा भी एक प्रकार के 'तनाव से युक्त आचरण करती है, पर यह विस्फोटकता तथा 'तनाव' दोनों ही रचनाकार के व्यक्तित्व से आक्रान्त हैं। उस युग में शायद यह रचनाकार की नियति थी कि जो युग-सवेदना के प्रति जितना ही अधिक सम्पृक्त होता था वह उतना ही अधिक अपने मनोमय लोक—अपने 'वैयक्तिक अह'—की ओर आकर्षित होता था। सवेदना के स्तर पर इस युग-स्थिति के सधि बिन्दु पर भावानुभूतियों को रूपान्तरित करने के दो औजार रचनाकार के पास सहज ही मुलभ थे—प्रतीक और बिम्ब। मुक्तिबोध बिम्वात्मक प्रतीकों के बँवि हैं, जबकि अज्ञेय प्रतीकात्मक बिम्बों के।

युगीन सामाजिक शक्तियों और वैयक्तिकता के आग्रहों के उस सधिविन्दु पर खड़े होकर भी अज्ञेय की भाषा में स्मृति-सदर्भों का वैसा अतिरेक नहीं मिलता जैसा मुक्तिबोध और प्रभाकर माधवे में, हालाँकि उनकी मानवीय-संस्कृति एवं इतिहास से रागात्मक सम्पृक्ति (महज जानकारी नहीं) कम गहरी नहीं है। मुक्तिबोध अपने 'वैयक्तिक अह' को लेकर बाह्य-जगत में कूद पड़ते हैं और उस जगत् को ही एक प्रदूषित

विम्बनोक में रूपान्तरित कर देते हैं। इसके विपरीत अज्ञेय पहले अपने अनुभूति तन्त्र से उस बाह्य जगत् को अपने मनोमय लोक में अवतरित करते हैं, फिर अपनी चयनधर्मी बनाईष्टि से उसमें एक ऐसे वस्तु-रूप का अन्वेषण करते हैं जो विशिष्ट सन्दर्भ-जनित अनुभूतियों की तात्कालिकता और तीव्र रागबोध को बहन करते हुए भी व्यापक भावबोध के प्रतीक स्तर पर अतिप्रमित हो जाता है। इसीलिए अज्ञेय का भाषा-प्रयोग उनके भावलोक की अन्तरंग हलचल—रचनाप्रक्रिया की अकुलाहट—का पता नहीं चलने देता, एक मर्यादित एवं सदिलिष्ट अनुभव-बन्ध का परिचय अवश्य देता है। भाषा-प्रयोग का यह मर्यादित आचरण एवं तटस्थता सम्भवतः उस समय की क्षुब्ध साहित्य सचेतना की मांग थी, इसीलिए अगली साहित्य-पीढ़ी—विशेषकर काव्य पीढ़ी—के 'मिजाज' के लिए अज्ञेय की भाषा आदर्श (अनुकरणीय नहीं) सिद्ध हुई। साहित्यिक चेतना में रोमैंटिसिज्म तथा यथार्थवादी तत्त्वों के समान द्वन्द्व के कारण तत्कालीन भाषा प्रयोग में एक 'दुलमुलपन' था, पर अज्ञेय की भाषा में वे दोनों तत्त्व परस्पर इतने दूर तक तह-दर-तह अन्तर्मुक्त हो गये कि भाषा सवेदना के स्तर पर ही यथार्थ और रोमैंटिसिज्म की अलग-अलग पहचान घूमिल पड़ गयी। इससे परवर्ती लेखन में भाषा के प्रति जो दृष्टिकोण धीरे-धीरे विकसित हुआ उसमें यथार्थ-सवेदना के बदलाव के साथ-साथ भाषा के सर्जनात्मक सघटन में भी अपेक्षित बदलाव ला सकने की सभावना न्यूनतम हो गयी। यथार्थ और रोमैंटिसिज्म का 'समझौता' प्रगतिवाद काल में भी हुआ था, पर जीवनानुभूतियों की वास्तविकता द्वारा समर्थित न होने के कारण उसका खोखलापन सीधे ही प्रकट हो गया। परन्तु प्रयोगवाद और उसके बाद की साहित्य-पीढ़ी युग की वास्तविकताओं के प्रति अनुभूति के गहन स्तर पर सम्पृक्त थी, इसलिए इस समन्वय से भावबोध के स्तर पर ऋमिक सम्पन्नता का अनुभव करते हुए भी रचनाकार उसके भाषात्मक स्तरों की ओर से आगाह नहीं था। अतः यथार्थ और रोमैंटिसिज्म की स्पष्ट विभेदक चेतना के अभाव का दुष्परिणाम भाषा को इस रूप में उठाना पड़ा कि बदली हुई परिस्थितियों के परिप्रेक्ष्य में भिन्न सवेदनीयता और सौन्दर्यात्मक प्रक्रियाओं को इतनी सहजता से 'नया' स्वीकार कर लिया गया कि उस 'नयेपन' के सन्दर्भ में भाषा का नयापन (जो एकमात्र उसकी मूल सघटना में किसी मौलिक परिवर्तन द्वारा ही सम्भव हो सकता था) एक अतर्क्य और बेमानी-सी वस्तु बन गयी। नयी कविता के आरम्भिक वर्षों में और सामाजिक कथा लेखन में यह स्थिति आज भी मिलती है। इस विरोधाभासमय रचना-स्थिति में, जबकि भाषा मूलतः प्रयोगवादी जीवन बोध के स्तर पर केवल 'यथास्थिति' का ही निर्देश करती है, जहाँ एक ओर भाषा को जन-जीवन के शब्दों, मुहावरों, सवाद-शैली की नाटकीय भंगिमाओं तथा शब्द के बजाय श्रय की लगे तक ले जान की चेष्टा हुई, वहीं दूसरी ओर तात्कालिक रागबोध की व्यक्ति निष्ठा ('बाण भट्ट की आत्मकथा'), पौराणिक प्रतीकों ('अथा युग'), लोकधर्मी गीत-छन्दों एवं रचना-प्रवृत्तियों (बेदारनाथ सिंह, सर्वेश्वर, ठाकुर प्रसाद सिंह) तथा आधुनिक अनुभव-परम्पराओं के दार्शनिक चित्रों ('मैसा आबल') में भी उसे रचित करने के प्रयत्न किये गये। कह सकते हैं कि भाषा

इससे समृद्ध हुई, उसमें भावनाओं की सूक्ष्मतर भगिमाओं तथा आरोह-अवरोहों की ध्वनि करने की शक्ति पैदा हुई। पर देखें तो अब ता के चले आते भाषा-प्रयोग की इस क्षितिज धारा में अनुभव की नयी नयी जमीन बट कर गहराई तो अवश्य आई, पर वही कालान्तर में रोमैटिसिज्म के मोह से मुक्त समसामयिक युगबोध की प्रसर यथार्थ-चेतना की अन्ध में मूक कर एा 'दण्डत' में परिणत हो गयी।

यथार्थ और रोमैटिसिज्म का गमन्वय पत्ता के स्तर पर वस्तुत एा उदात्त मानववादी दृष्टिकोण में ही फलीभूत हो सता था। औद्योगिकता के प्रसार तथा महानगरीय मूल्य विपणन के दुर्निवार चक्र में पड कर यथार्थ और रोमैटिसिज्म का वह नाजुक सन्तुलन पूरी तरह बिखर गया। सन् पचास के बाद जिम साहित्य-पीढ़ी ने केन्द्र स्थान ग्रहण किया उसकी चेतना में एा धीरे तो उग बिम्बराव का मलबा था और दूसरी ओर औद्योगिक एा प्राविधिक तन्त्र-मूल्यों के बढ़ते प्रभाव से विस्थापित मानव व्यक्तित्व का तीव्र बोध, जिसे पत्रस्वरूप न सिफ उसके रचना-व्यवहार में अन्तर्ध्वनित होने वाला 'सगीत' महानगरी के 'शोर' में डब गया, वरन् छन्द, नय, पौराणिक प्रतीक आदि जिन साहित्यिक उाकरणों में पढ़ने कभी उमन परम्परा में अपने को जोड़ने की चेष्टा की थी, उनका काम भी मज्ज आधुनिक मनुष्य के विद्रूप भाव एा विस्थापित भाव-चेतना की प्रूर करुणा को उभारना रह गया। मदन वास्यायन और लक्ष्मीवान्त वर्मा के भाषा-प्रयोग इस स्थिति को स्पष्टता से सामने रखते हैं। यह विस्थापित भाव-चेतना कुँवर नारायण जैसे बौद्धिक रागबोध के कवियों में रचना-प्रक्रिया की विभक्त सवदनीयता में परिलक्षित होती है, जिममें विचार और अनुभूति की टकराहट में भाषा एा दर्प भाव का आभास देने लगती हैं। केन्द्रच्युत भाषा-मवेदना के इस दौर में विदेशी भाषाओं, विशेष कर अंग्रेजी के शब्द (और वाक्य-विन्यास तक) धड़ले से लिए गये और इसे भाषा का मवेदन क्षम विस्तृत होने का प्रमाण माना गया। अन्य-अन्य कलाओं और विज्ञान के अर्थ-मकेत ले लेकर भाषा को 'समृद्ध' करने का अभियान भी चला। भाषागत इस सारी अव्यवस्था के भीतर भाषा-मवेदना का एक नया आधार, एा नया समवाय तलाश कर पाने की चेष्टा अवश्य दिखाई देती है परन्तु जिन स्तरों से ये सारी प्रवृत्तियाँ परिचालित हो रही हैं उनमें सही दिशा-क्रम का अभाव दिखाई देता है। यह सहज ही स्वीकार किया जा सकता है कि पश्चिम की द्वन्द्वमूलक ज्ञान-मोधात्मा परम्पराओं के प्रति आज के रचनाकार की प्रतिक्रिया पूर्वजर्ती रचनाकार की तरह ऊँची अथवा अपरिपक्व आर्कषण या विनर्षण की नहीं रह गयी है, वरन् वर्तमान युग परिस्थितियों से 'खुराक' पाने वाले हम द्वन्द्ववाद से उमकी आन्तरिक सम्पृक्ति हैं। इसीलिए भाषागत अराजकता के पीछे सच्ची छटपटाहट है। पर रचना-मवेदना के स्तर पर अनुमूल होन वाला वह द्वन्द्ववाद किसी सक्रिय भावबोध में परिणत होन के बजाय एक प्रभाव में बदला जा रहा है (वाक्य में विभ्व के प्रयोग की व्यापक प्रवृत्ति और गद्य की विधाओं में रुढ़-फार्म विरोधी तरल रचना-रूपों [सस्मरण डायरी, यात्रा, और कभी सब कुछ का मिला जुला रूप, जैसे 'हरी घाटी' में मिलता है] की ओर रुझान का यही कारण है)।

इसीलिए आज क अधिकांश रचनाकारों की भाषा 'वातावरण' के अति सवेदनशील ग्राफ पर ठहरी हुई है। मुझे यह आधुनिक युग-चेतना की सबसे अधिक विडम्बनामय स्थिति लगती है जिसमें आज का रचनाकार भाषा की सीमा के प्रति जितना ही सचेत है, अन-जाने में वह उसके परम्परागत सघटना-रूप को उतना ही नये-नये रूप-रंगों में आगे बढ़ाता जा रहा है। यह सही है कि भाषा अपने विकास-क्रम के वर्तमान पूर्णता बिन्दु पर रचना-कार के हाथ का विलोना नहीं रह गयी है, जैसा कि पहले थी, न ही वह रचनाकार के व्यक्तिगत से अब उस हद तक आक्रान्त ही है। वह मूल अर्थ से अमूर्त अर्थ और शब्द से शब्दहीनता के स्तर तक बढ़ी है। पर उम अमूर्त शब्द-आयाम—उस शब्दहीनता—के प्रति नीत्र रूप से सवेदित होते हुए भी, अपवाद स्वरूप कुछ लोगों को छोड़ दिया जाय तो, अधिकांश रचनाकार नये अर्थ-सम्प्रेषण के लिए आवश्यक अपने बोधयन्त्र की वह निर्व्यवितकता नहीं प्राप्त कर पाये हैं जो शब्दहीनता की स्थिति को एक शक्तिशाली सभावना से भर दे। उस शब्दहीनता में व हद से हद वर्तमान यथार्थ-अनुभूतियों की बेचैन स्मृतियाँ तथा उनकी दूरगामी अनुगूँजें ही भर सके हैं, जो सूँघि याद करने से बार-बार छूट जाती हैं इसलिए अर्थबोध के एक नये स्तर की ओर भवेत करती हैं। निर्मल वर्मा की कहानियाँ भाषा के इस सीमित सभावना-स्तर का अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करती हैं।

भाषा के सन्दर्भ में 'शब्दहीनता'—शब्दों के प्रचलित अर्थ-क्रम की व्यर्थता—का अहमाम जिन रचनाकारों में केवल भावनात्मक अनुद्वेग ही नहीं जगाता उनके लिए शब्दहीनता की स्थिति स्वचेतनता के सन्दर्भ में ही कुछ मूल्य रखती है, अतः इस आधार पर उनकी पहली कोशिश अपने बोधयन्त्र की उन साहित्यिक परम्पराओं से मुक्त करने की होती है जो अब तक के भाषा-प्रयोग के रवैये को परिपुष्ट करती आई है और परिणामस्वरूप शब्दहीनता की स्थिति की खुद जिम्मेदार रही है। इस कोशिश में ही वास्तव में पश्चिमी ज्ञान-बोधात्मक परम्पराओं का एकमात्र विवेकपूर्ण उपयोग हो सकता है। वैसा करना एक तरह से पश्चिम में अपनाय गये विज्ञान और प्रजातन्त्र की विचार-दृष्टियों की कार्य रूप में परिणति होगी जिन्हे अभी तक हम सिद्धान्तवत् ही ग्रहण करते रहें हैं। पूर्व-परम्पराओं में अब तक के हमारे मोह-सम्बन्ध में मुक्ति और बोध-यन्त्र में नवीन परिस्थितियों की माँग के अनुरूप नयी धार पैदा करना वस्तुतः विज्ञान और प्रजातन्त्र की आधारमूल प्रतिज्ञाओं और चिन्तन-पद्धतियों की सर्जनात्मक परिणतियाँ हैं जिन्हे शोकार किये बिना नवीन अर्थ-क्षमता से पूर्ण अनुभूति और उसे अकुरित करने वाली शक्ति के बीच का अन्तर बना रहेगा और नया अर्थ-स्तर निर्मित कर बनने की सारी छटपटाहट केवल प्रभाववादी दल्पना में घूँद घूँद चुती रहेगी।

आज जिनो भी गार्थक रचना की समझ के लिए किसी बला-प्रणाली में दीक्षित बननी आवश्यकता नहीं रह गयी है—इस आवश्यकता की अनिवार्यता ही पहले रचनाकार और भावक के बीच व्यवधान का कारण रही है। आज रचना एक ऐसा सधियल ह अहाँ दा दृष्टियाँ एक साथ मिल कर किसी नये सर्जनात्मक अर्थ-आयाम का मधान

करती हैं, और उस सधा का क्षेत्र वह मानव-सम्बन्ध है जो विज्ञान तथा प्रजातन्त्र की शक्तियों की बुनियाद पर एव अपेक्षाकृत अधिक ठोस मयार्थ और सन्निय धरातल पर व्यक्त के प्रत्येक विवेकपूर्ण निर्णय के साथ प्रतिबद्ध है। इस मानव-सम्बन्ध की सजग चेतना में परिस्थितियों के प्रति अधिक न अधिक जिम्मेदारी लेने का भाव और उत्तरे लिए तैयारी निहित है, अतः वह क्रियात्मक होने के साथ-साथ अधिक नैतिक भी है। इस दृष्टि से देखें तो नगेण कि आज 'नया' होने का वास्तविक अर्थ यह नहीं है कि आपका बोधयत्र विशिष्ट और काल-परीक्षित कलाभिरुचियों में कितना निष्णात है, आप किस सीमा तक अपने को विभोर होन दे सकते हैं, वरन् यह कि आपका बोधयत्र बौद्धिक रूप से कितना सक्रिय है, क्योंकि अतः उसी से आप उत्तरदायित्वपूर्ण ढंग से अपने परिवेश की गत्यात्मक सौन्दर्यात्मक सम्भावनाओं से सम्पृक्त होत हैं, कि आपके मस्तिष्क-तनुओं में कितनी मनभनाहट है क्योंकि उसके होने से ही वह तटस्थता, अनुभूति सत्य के प्रति वह निर्मम भाव स्तर बन सकता है जो भाषा के व्यक्त रूप में भावक पर आतक बन कर नहीं छाता या उसे मोहाविष्ट एव अभिभूत करता। भाषा के उस गत्यात्मक प्रयोग में रचनाकार भावक की बौद्धिक कला-संवेदनाओं की साहित्यिक-कलात्मक अभिरुचि के मानदण्डों के सहारे नहीं जाग्रत करता, वरन् उसे मानव-सम्बन्धों के भीतर ऐसी दृष्टि प्रदान करता है जहाँ किसी भी सभावित वस्तु मर्म का अस्तित्व हमें साहचर्य और सह-अनुभूति पर आधारित होता है। इस सभावित वस्तु-मर्म का बोध ही भावक को (और रचनाकार को भी) 'चकित' कर सकता है अन्य माध्यमों से जिस वस्तु मर्म तक पहुँचा जाता है वह केवल 'मुग्ध' ही कर सकता है। यह 'चकित' कर सकने की क्षमता ही सच्चे मानों में भाषा को सजतात्मक और नया बनाती है।

ऊपर जो विचार अब तक किया गया उसमें ऐसा लग सकता है कि आज के लेखन में 'सर्जनात्मक भाषा' का स्तर निर्मित नहीं हो पाया है और मेरा तत्सम्बन्धी विवचन कौरी परिकल्पना पर आधारित है। इस आशंका की ओर मैं शुरु से ही सचेष्ट रहता हूँ। मैं यह मानता हूँ कि कलात्मक सचाई अपने रचना तत्त्वों के माध्यम से ही अपने को उपलब्ध कर सकती है, पर मैं यह नहीं मानता कि विचार-चिन्तन की परिधि रचना तत्त्वों की परिधि से एकदम बाहर की वस्तु है या परस्पर वे एक दूसरे के अस्तित्व का खण्डन करते हैं, या खण्डन करने ही अपना अस्तित्व बनाये रख सकते हैं। कँवर नारायण का कहना है कि 'कवि अनिर्वायत नहीं आवश्यकत विचारक होता है।' इसमें निणय का जो विकल्प ध्वनित है उसे कलाकार की वरण की स्वतन्त्रता मान कर तरजीह दी जा सकती है, पर उस स्थिति को क्या कहेंगे जिसमें रचनाकार भाषा के उस नये सर्जनात्मक स्तर तक पहुँच कर भी उसके प्रति कोई सजग दृष्टिकोण नहीं बना पाया है? शब्दहीनता की उस छत्रपटाहट के भीतर नयी भाषा रचना की ओर बढ़ने के संकेत इधर की प्रकाशित कतिपय रचनाओं में मिलते हैं निर्मल वर्मा (लन्दन की एक रात) केदारनाथ सिंह ('सम्प्रति' में प्रकाशित कुछ कविताएँ), अजित कुमार, कृष्ण बन्धु वैद (उमका वचन), लक्ष्मीकांत वर्मा ('नयी कविता—७' में प्रकाशित

कविता—'मि० उम्रेली'), श्रीकान्त वर्मा ('ज्ञानोदय' में प्रकाशित कहानी—'कंद') जैसे लेखक अपनी भिन्न रचना मवेदना के वायजूद भाषा सम्बन्धी उन सबेतो को उदाहृत करते हैं। पर इसके साथ ही यह भी लगता है कि इन लेखकों की भाषागत खोज प्रायः प्रातिभ ज्ञान पर ही आधारित है किसी सक्रिय चेतना बिन्दु पर नहीं। इसलिए ये छिट-पुट सभावना मकेन एक सशक्त दिशा-संज्ञत नहीं बन पाये हैं।

भाषा रचना के सन्दर्भ में स्वचेतनता का एक पक्ष और है शब्दों से अधिकतम अर्थ निचोड़ लेने और भाषा के अग्रयवों तथा उनके परस्पर सभावित आचरण के प्रति इस हृद तक सजग हो जाने कि रचना द्वारा प्रक्षेपित अर्थ पर रचनाकार-व्यक्तित्व का चौकन्नापन छा जाय। रघुवीर महाय की इधर की प्रकाशित कुछ रचनाओं में यह स्थिति साफ दिखाई देती है। अज्ञेय के 'एक बूंद सहसा उछली' और 'अपने अपन अजनबी' की भाषा में भी यही चौकन्नापन झलकता है। विपिन कुमार अग्रवाल इस अतिशय सतवता की स्थिति को प्रयोगशीलता के धरातल पर अपने बोधयन्त्र की प्रखर करने के एक तरीके के रूप में ग्रहण करते हैं, पर उस बोधयन्त्र द्वारा वे क्या व्यक्त करना चाहते हैं—उनके रचनात्मक उन्मेषों की ठोस आधारभूमि क्या और कहाँ है—इसका स्पष्ट आभास नहीं मिलना। सम्भवतः इसका कारण उनके बोधयन्त्र की अत्यन्त तीव्र गति और सक्रियता है, जिसके फलस्वरूप उनकी भाषा सश्लिष्ट जीवन अनुभूतियों की रचनाधर्मी द्वन्द्वात्मकता को बजाय प्रत्यय-आश्रित द्वन्द्वात्मकता (जिसे औरतेगा इ गासे ने Physio mathematical reasoning कहा है) को ही रेखांकित करती सी लगती है।

पर स्वचेतन भाषा प्रयोग में इस प्रकार का जोखिम सदैव निहित होता ही है, वस्तुतः इस जोखिम के परिप्रेक्ष्य में ही कलाकार अपनी क्षमताओं की परख कर सकता है। भाषा प्रयोग के सम्बन्ध में परिचित एवं सम्पन्न अर्थ-दिशाओं की तरफ फूँक फूँक कर बढ़म रखने की परिमार्जित कला अभिरुचि की अपेक्षा वस्तु-सत्तों के सीधे साक्षात्कार में भाषा का किसी कथाकृति के उन 'गत्यात्मक चरित्रों' की तरह आचरण करना कहीं बेहतर है जो रचनाकार की पकड़ से छूट कर एक अपना बिल्कुल ही नया अर्थ-लोक रच लेते हैं।

नये प्रतिमान : पुराने निकष

यह सत्याग की ही बात है कि जिस समय लक्ष्मीबान्त वर्मा की पुस्तक नये प्रतिमान पुराने निकष मुझे उस पर विचार करने के लिए मिली, उनकी लेखमाला हिन्दी साहित्य के पिछले बीस वर्षों का 'कल्पना' में प्रकाशन आरम्भ हुआ। मेरा विचार है कि यह लेखमाला लक्ष्मीबान्त वर्मा की इस पुस्तक का एक अच्छा पूर्व अध्ययन पेश करती है। 'हिन्दी साहित्य के पिछले बीस वर्षों दश के राष्ट्रीय सदर्भ और उसकी सांस्कृतिक-साहित्यिक परिणतियों के बारे में आत्मालोचन के ढंग पर उस पीढ़ी का चिन्तन प्रस्तुत करती है जो 'सन् ४२ में किशोरावस्था में थी और जिसने स्वतंत्रता-संग्राम में भाग लिया।' यह पीढ़ी 'डिसएल्गूजण्ड' और पराजित पीढ़ी है—डिसएल्गूजण्ड अपनी अग्रज पीढ़ी की घुरीहीनता से, और पराजित इसलिए कि मूल्य-संक्रमण की अनेक स्थितियों में यथार्थ के व्यंग्य को भोगते हुए भी वह किसी निश्चित सत्य और 'दृष्टि (विज्ञान) की उपलब्धि तक नहीं पहुँच सकी। उसका विरोध राजनीतिक स्तर पर एक और अग्रज-पीढ़ी के नेहरू जैसे अतर्गल स्वप्नद्रष्टा और समझौतावादी नेताओं के प्रति है, जिन्होंने अनेक राष्ट्रीय प्रश्नों के सदर्भ में उनकी युवा भावनाओं को और आदर्शों को बरगलाया या दूसरी ओर उन कम्युनिस्टों में भी है जो 'अराष्ट्रीय' और 'पूर्वनियतिवादी' हैं। इन्हीं दोनों के बीच लेखक की यह युवा पीढ़ी है जो दोनों ही किनारों से बार-बार टकराती हुई और उस टकराव की चेतना को तीव्रता से महसूस करती हुई नये मानव-मूल्यों की खोज के पथ पर अग्रसर होती रही।

इस टकराव में जिस किस्म का व्यक्तित्व बनता है उसमें द्वन्द्व की चेतना एक म्याथी तत्व है। द्वन्द्व की इस चेतना की भूमि से ही 'नये प्रतिमान पुराने निकष' में विभिन्न साहित्यिक प्रश्नों पर चिन्तन किया गया है। इस मूल द्वन्द्व का सकेत पुस्तक के शीर्षक में ही निहित है। यह द्वन्द्व कभी आक्रोश और व्यंग्य बनकर व्यक्त हुआ है, कभी सशय और झटकाव बन कर, तो कभी मोह और मोह भग्न बनकर। इसके साथ एक बचन प्रश्नशीलता और 'आदिम जिज्ञासा' भी है जो इन सारी स्थितियों के निर्मम विश्लेषण का रूप ग्रहणित करती है और ऐसा लगने लगता है जैसे लेखक उस द्वन्द्व चेतना की सीमाओं—और एक स्तर पर अपने व्यक्तित्व की भी सीमाओं—से ऊपर चिन्ही तटस्थ निष्कर्षों तक पहुँचना चाहता है। यानी एक पीढ़ी-विशेष के चिन्तन को आज की 'नितान्त समसामयिक' पीढ़ी के चिन्तन तक ले जाना चाहता है। जहाँ तक इस

दूसरी बात का सम्बन्ध है यह कहा जा सकता है कि लक्ष्मीकान्त वर्मा को इसम बड़ी दूर तक सफलता मिली है। इसे उनके व्यक्तित्व की उपलब्धि माना जा सकता है। लेकिन यह याद रखना भी जरूरी है कि वे उस द्वन्द्व-चेतना की सीमाओं से ऊपर उठने मही सफल हुए है, उसस मुक्त होने मे नहीं। उनके 'अर्वा गादं' चिन्तन का अनुसरण करते समय भी रह-रहकर ऐसा आभास होता है जैसे उनके कथन और उनके विश्वास वे बीच की कोई कड़ी छूट गई है—वेवल पाठक के लिए ही नहीं, स्वयं लेखक के लिए भी छूट गई है। पूरी पुस्तक मे जगह जगह विभिन्न प्रसंगों सदर्भों मे जो प्रायः सिद्धा देने वाला दुहराव भरा पडा है उसके पीछे उनके चिन्तन का यही सकट व्यक्त होता है उनसे लेखक का 'लस्टमपस्टमपन' उतना नहीं।

आज की समसामयिक पीढ़ी की अनुभूति-दृष्टि एव मन स्थिति को लक्ष्मीकान्त वर्मा ने अपनी उदार 'साहित्यिक सहानुभूति' और 'रागात्मक एकात्मकता' से समझने और उसके साथ तादात्म्य स्थापित करने की चेष्टा की है। इसमे जो चीज सबसे अधिक सहायक होनी है वह है लेखक का अपनी पूर्व-पीढ़ी से मोहभंग और तज्जनित अनास्था, कटुता, व्यथ-विद्रूप एव 'सिनिसिज्म' और अनुभूत-सत्तार की अराजक स्थिति मे नये मानवीय मूल्यों की खोज की छटपटाहट। ये दोनों ही स्थितियाँ अपने अमूर्त गुणों के कारण किसी भी काल के सक्रमणजन्य सकटबोध मे एक पीढ़ी को दूसरी पीढ़ी से जोड़ देती है। आने वाली हर नई पीढ़ी शायद हमेशा अपनी पूर्वपीढ़ी से यह सकटबोध ही विरासत मे पाती है। लक्ष्मीकान्त वर्मा का सकटबोध और आज की पीढ़ी का सकटबोध इस दृष्टि से एक ही भूमि पर प्रतिष्ठित हैं, वैसे भी दो पीढ़ियों के अन्तर मे विधायक तत्व यह व्यापक सकटबोध नहीं हुआ करता, बल्कि मूल्य के प्रति दृष्टिकोण हुआ करता है, और इस दृष्टिकोण का निर्धारण बहुत-कुछ उस परिवेश के हाथ मे होता है जिसमे एक पीढ़ी अपने को पाती है। इसीलिए हो सकता है कि जिन मूल्यों के लिए पूर्व-पीढ़ी सब-कुछ करने को तैयार हो, वे अगली पीढ़ी को बिल्कुल असंगत और अर्थहीन मालूम पड़ें। लक्ष्मीकान्त की पीढ़ी मे ऐन्द्रिक सवेदनों मे अनुभूति-सत्यो और मूल्यों की यात्रा चलती है, और मूल्यों का निर्माण अनुभूतियों के भीतर से होता है। मुझे ऐसा लगता है कि आज की पीढ़ी के सामने मूल्य न होकर मूल्य-रिप्लेक्स' हैं, जो उसकी अनुभूतियों को परिचालित करते हैं। मूल्य और मूल्य-रिप्लेक्स' मे अन्तर यह है कि मूल्य अजित किए जाते हैं और उसका एक स्थायी रूप होता है (जो मूल्य 'झूठे' पड जाते हैं उनका भी स्थायी रूप 'स्मृति' मे होता है) जबकि मूल्य-रिप्लेक्स' परिवेश के साथ व्यक्ति के गतिशील सम्बन्ध-बोध मे ही अस्तित्व रख सकते हैं, अतः उनका न तो कोई स्थायी रूप होता है न उनके 'झूठे' पड जाने से उनके साथ किसी 'स्मृति' के जुड़ने की स्थिति होनी है। मूल्य अनुभूतियां के 'आचरण' की चरम परिणति होते हैं, जबकि मूल्य-रिप्लेक्स' म अनुभूतियाँ एक खास विस्म की मानसिकता मे स्थितियों के प्रति प्रतिनियामित होनी हैं। मूल्य-रिप्लेक्स' एव ऐसी खोज है जिसमे स मूर्य उठ चूका है, लेकिन जो अपने अनु-आकारात्मक अस्तित्व के कारण ही व्यक्ति मे प्रतिनियमित उत्पन्न करता है। मूल्य

और मूय रिपवकत एव ही मुग-मदम म दा मुहावर हा मका है और दम वान म पढता है कि वीन-सा मुहावरा किम क पास है और मुहावर वा यह अ तर हा स मा पात की पीड़ी की चिन्तन-दृष्टि को आज की न पीड़ी क मित्राड म अलग कर देता है।

सबम पहन यह आर उन मुर्गे के सम्बन्ध म सहज ही देखा जा सकता है जिन पर सहस की बोर्ड गुजाइग नहीं है। आज की पीठा क निग व मूह वगम की दृष्टि म अप्राप्तगिन हो चुक है। उदाहरणार्थ रम गिटात या प्राचीन शास्त्रीय पद्धति म कमा मूजा व मूल्यांकन करने की बात आज की पीड़ी क निग दनना बमती और वाहियात सिद्ध हो चुकी है कि उन पर नदमीरात यमा कानी सम्भारता म चना या बहुग करना हाम्पास्पद है। यही वान दनीन और अस्लील के प्रन क। सवर है। यह प्रदन सगता है कि उन प्रदनों म न गव है जिस पर कभी भी अन्तिम परिणाम सव नहा पहुँचा जा सकता, और इसीनिग निमागी वगमरन क निग दम पर मूमी डिवा ता की जा सक्ती है पर अपता प्रवृत्ति क दम धान्यतपन क कारण ही एम प्रदा आज क पीड़ी की प्रो मग रिषति म उव पैदा करत है। इसी प्रकार साहित्य स्वान्ग गुगताय है या बहजन हिताय वाली बहुग भी गिफ एकेडमिक निचलपी की बीज हावर रह गई है।

इसके बाद उन कुछ गम्भा का अध्ययन किया जा सकता है जो लक्ष्मीरात की पीठी के अपन दाम है और जिनका इस्तेमान प्रस्तुत पुस्तक में लगभग गुम म आनिर तक किया गया है। य शब्द अनी जगह पर अलग अलग प्र यय हे जो मिलार उन पीड़ी की साहित्यिक-सजनात्मक मायताओ का चिन पग रता है—धवनिन स्वानूप आत्मानुभूति, आन्तरिक ध्यवस्था, विगुड मानव मुनिन मानव मूत्य साधक कला सृजन यथाय भोग दायित्व बाध क्षण मुनन यथाय ध्यविन मर्यादा, ध्यनि सत्य विवक सक्प पावना आदि आदि। य शब्द प्रत्यय जिस आ-दोलन क क्षौरान उपज उसकी राजनीतिक एव सामृत्तिर पृष्ठभूमि की चर्चा हि दी साहि य क पिछले बीस वय म की गई है। यही उम आ दोलन की साधकता-असाधकता का विवचन हमारा अभीष्ट नहीं है पर इनका कहा जा सकता है कि जिसी आ गानन के दरमियान उपजे गब्द प्रत्यय तथा अवधारणार्ण मून रूप म तव तक ही अपता अथ और चमक कायम रम सक्न हैं जय तक प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप स उह उस आ-दोलन चेतना की रोगनी मिलती रहे, सास कर साहित्य म आ जाने क बाद। आ-दोलन का सदम वान जा स उन गब्दो प्रत्ययो म आन्तरिक परिवतन भी घटित हो सकत हैं और यदि इस परिवतन की क्षमता या लोष उनम हुई तो वे आग भी चलते रह सकत है। कवन जिस आ दोलन की व उपज के उस ती स्मृति वमग धुध ती पढ जाती है। कोई भी प्रत्यय या अवधारणा अपन भीतर निहित अन्तविरोध क कारण ही आग भी जीवित रम सक्ती है कथकि अन्तविरोध की स्थिति म ही उमम परिवतन और विकास सम्भव है। अन्तविरोध स गूय प्रत्यय टस होते है उनके मूल म जिसी विवरूप की गुजाइग नहीं होती इसी म बदलन समय के साथ वे चल नहीं पाते और मन्त्रिय चिन्तन म केवल गतिरोध ही पदा वरते हैं। इस एक्

तरह में भी भाग्य से मानना चाहिए कि लक्ष्मीकान्त की पीढी का आन्दोलन अन्तर्विरोधों में मूक्य नहीं था। इसीलिए उस आन्दोलन को मूर्त रूप देने वाले शब्द-प्रत्यय भी अपने भीतर निहित अन्तर्विरोध के कारण अपने अर्थ और सदर्म में बराबर बदलते और विकसित होने चले गए। उनका न सिर्फ अर्थ-स्तर बदला बल्कि उसमें कुछ नितान्त भिन्न अर्थ-स्तर भी जुड़े, और उन्हें प्राय ही अब उनके पुराने नामों से नहीं जाना जाता। इसका एक बहुत मामूली-सा कारण यह है कि आज की पीढी का साहित्यकार अपने चिन्तन एवं मन स्थिति को उतने भारी-भरकम शब्दों वाली महिमामण्डित भाषा में व्यक्त नहीं कर सकता।

लेकिन यहाँ रुक कर उस माहौल पर भी एक नज़र डाल लेना जरूरी है जिसमें इस तरह की भाषा सम्भव हो सकती थी। उस माहौल में एक ओर प्रगतिवाद का खोखला समाजवादी यथार्थ अपना शोर मचा रहा था, और दूसरी ओर 'स्वर्णबल्लभ', 'स्वर्णधूलि' और 'स्वर्णजाल' के ताने-बाने में नपुंसक महामानव अवतरित किया जा रहा था। (पृष्ठ ६३) महामानवों की सस्कृति तो खैर हवाई थी ही और उससे हवाई फायर करके भी जूझा जा सकता था, लेकिन मार्क्सवाद-प्रेरित प्रगतिवाद की कट्टर वस्तुवादी विचारधारा से लड़ने के लिए क्या नितान्त आत्यन्तिक अनुभव स्रोतों से निकली भाषा का सोन्दर्यशास्त्र का शास्त्रीय जामा पहना कर उसे उतना ही रूढ़ और अर्थहीन बनने देना जरूरी था जैसा कि प्रगतिवाद की भाषा के साथ हुआ था? इससे साथ ही आज जब हम सोचते हैं कि लक्ष्मीकान्त की पीढी ने प्रगतिवाद की इस हाड-मांस वाली सत्ता को 'अनुमूर्ति', 'दर्द', 'आत्म-सत्य', 'सकल्प', 'भोग', 'भर्म-वेदना' जैसे 'विशुद्ध मानववादी' भाव-सूक्ष्म हथियारों से लड़कर तोड़ना चाहा था तो कई प्रश्न जाग्रत हो उठते हैं। जिस प्रकार लक्ष्मीकान्त की अग्रज पीढी ने देश से विदेशी शासन-सत्ता के निष्कासन को वास्तविक स्वतंत्रता का पर्याय समझा और स्वतंत्रता को किसी सुनिश्चित कार्यक्रम के परिप्रेक्ष्य में मानव-भविष्य की कोई स्पष्ट परिकल्पना नहीं दी, उसी तरह लक्ष्मीकान्त की पीढी ने एक मूर्ति तोड़ने में किसी विकल्प का प्रारूप नहीं रखा। उसने उस विकल्प के अधिहार की माँग जरूर बुलन्द की, पर उस माँग-पूर्ति की प्रणाली को अस्थाप्य ही रह जाने दिया। उनकी लड़ाई अनिवार्य थी, पर उसे लड़कर एक तरह से उन्होंने आधी लड़ाई ही लड़ी। फलस्वरूप मूर्ति टूटने के बाद हम एक ऐसा अनिश्चय और मग़्य पाते हैं जिसमें एक ओर तो अनुभूतिमात्र को सज्जन के लिए पर्याप्त समझा जाता है, व्यक्तिगत सत्य को मब व्यवस्थाओं और सत्यों से ऊपर माना जाता है, बल्कि इससे भी आगे बढ़कर 'क्षण' का आविष्कार किया जाता है और 'क्षण' के यथार्थ को इतिहास सत्य से श्रेष्ठ करार दिया जाता है, तो दूसरी ओर अनुभूति की सार्थकता, दायित्व-बोध, मानव-मूल्य, द्विविधता, ममग्र भावबोध और व्यापक सत्य से जुड़ने की स्थिति पर भी बल दिया जाता है। एक ओर बलाकार को अराजक होने की हृदय तक स्वतंत्र होने की छूट देने का औचित्य बताया जाता है, बलाकार के 'ऊनजलूलपन' और 'एम्बार्ड' होने की बलामुजब की आन्तरिक आवश्यकता घोषित किया जाता है तो दूसरी ओर कलाकार से

और मूल्य-रिफ्लेक्स एव ही युग-सादर में दो मुहावरे हा सकते हैं, अन्तर इस बात में पड़ता है कि कौन-सा मुहावरा किस के पास है, और मुहावर का यह अन्तर ही लक्ष्मी-कान्त की पीढ़ी की चिन्तन-दृष्टि को आज की नये पीढ़ी के मिजाज से अलग कर देता है।

सबसे पहले यह अन्तर उन मुद्दों के सम्बन्ध में सहज ही देखा जा सकता है जिन पर बहस की कोई गुंजाइश नहीं है। आज की पीढ़ी के लिए व मुद्दे बहस की दृष्टि से अप्रासंगिक हो चुके हैं। उदाहरणार्थ रस-सिद्धान्त या प्राचीन शास्त्रीय पद्धति में कला-सृजन का मूल्यांकन करने की बात आज की पीढ़ी के लिए इतनी बमानी और बाह्यगत सिद्ध हो चुकी है कि उन पर लक्ष्मीकान्त वर्मा की-मी गम्भीरता से चर्चा या बहस करना हास्यास्पद है। यही बात श्लील और अश्लील के प्रश्न को लेकर है। यह प्रश्न लगता है कि उन प्रश्नों में स एक है जिस पर कभी भी अन्तिम परिणाम तक नहीं पहुँचा जा सकता, और इसीलिए दिमागी यसरत के लिए इस पर स्कूली 'डिबट' तो की जा सकती है, पर अपनी प्रवृत्ति के इस साधनतपन के कारण ही इस प्रश्न आज की पीढ़ी की प्रीट मन स्थिति में ऊब पैदा करते हैं। इसी प्रकार साहित्य स्वान्त सुखाय है या 'बहुजन हिताय वाली बहम भी सिर्फ एकेडेमिक दिलचस्पी की चीज होकर रह गई है।

इसके बाद उन कुछ शब्दों का अध्ययन किया जा सकता है, जो लक्ष्मीकान्त की पीढ़ी के अपने शब्द हैं और जिनका इस्तेमाल प्रस्तुत पुस्तक में लगभग शुरू से आखिर तक किया गया है। ये शब्द अपनी जगह पर अलग-अलग प्रत्यय हैं जो मिलकर उस पीढ़ी की साहित्यिक-संज्ञानात्मक मान्यताओं का चित्र पेश करते हैं—व्यक्ति के स्वातंत्र्य, आत्मानुभूति, आन्तरिक व्यवस्था, विशुद्ध मानव मुक्ति मानव मूल्य, साधक कला-सृजन, यथार्थ भोग, दायित्व-बोध, क्षण-भुक्त यथाथ, व्यक्तित्व मर्यादा, व्यक्तित्व सत्य, विवेक, संकल्प, पावनता आदि-आदि। ये शब्द-प्रत्यय जिस आन्दोलन के दौरान उपजे उसकी राजनीतिक एव सांस्कृतिक पृष्ठभूमि की चर्चा 'हिन्दी साहित्य के पिछले बीस वर्ष' में की गई है। यहाँ उस आन्दोलन की सार्थकता-असाध्यता का विवेचन हमारा अभीष्ट नहीं है, पर इतना कहा जा सकता है कि किसी आन्दोलन के दरमियान उपजे शब्द प्रत्यय तथा अवधारणाएँ मूल रूप में तब तक ही अपना अर्थ और चमक कायम रख सकते हैं जब तक प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से उन्हें उस आन्दोलन-चेतना की रोशनी मिलती रहे, खास कर साहित्य में आ जाने के बाद। आन्दोलन का सद्म बदल जाय तो उन शब्दों-प्रत्ययों में आन्तरिक परिवर्तन भी घटित हो सकते हैं और यदि इस परिवर्तन की क्षमता या लोच उनमें हुई तो वे आगे भी चलते रह सकते हैं। बस जिस आन्दोलन की व उपजे ये उसकी स्मृति प्रमथाः धुंधली पड़ जाती है। कोई भी प्रत्यय या अवधारणा अपन भीतर निहित अन्तर्विरोध के कारण ही आगे भी 'जीवित' रह सकती है क्योंकि अन्तर्विरोध की स्थिति में ही उसमें परिवर्तन और विकास सम्भव है। अन्तर्विरोध स गून्व प्रत्यय 'ठस' होते हैं, उनके मूल में किसी विचलन की गुंजाइश नहीं होती, इसी में बदलत समय के साथ वे चल नहीं पाते और सक्रिय चिन्तन में केवल गतिरोध ही पैदा करते हैं। इस एक

तरह में भी भाग्य ही मानना चाहिए कि लक्ष्मीकान्त की पीढी का आन्दोलन अन्तर्विरोधों से शून्य नहीं था। इसीलिए उस आन्दोलन को मूर्त रूप देने वाले शब्द-प्रत्यय भी अपने भीतर निहित अन्तर्विरोध के कारण अपने अर्थ और सदर्म में बराबर बदलते और विकसित होते चले गए। उनका न सिर्फ अर्थ-स्तर बदला बल्कि उसमें कुछ नितान्त भिन्न अर्थ-स्तर भी जुड़े, और उन्हें प्रायः ही अब उनके पुराने नामों से नहीं जाना जाता। इनका एक बहुत मामूली-सा कारण यह है कि आज की पीढी का साहित्यकार अपने चिन्तन एवं मन स्थिति को उतने भारी-भरकम शब्दों वाली महिमामण्डित भाषा में व्यक्त नहीं कर सकता।

लेकिन यहाँ रुक कर उस माहौल पर भी एक नजर डाल लेना जरूरी है जिसमें इस तरह की भाषा सम्भव हो सकती थी। उस माहौल में एक ओर प्रगतिवाद का खोखला समाजवादी यथार्थ अपना शोर मचा रहा था, और दूसरी ओर 'स्वर्णकलश', 'स्वर्णधूलि' और 'स्वर्णजाल' के ताने-बाने में नपुंसक महामानव अवतरित किया जा रहा था। (पृष्ठ ६३) महामानवों की संस्कृति तो खर हवाई थी ही और उससे हवाई पायर करके भी जूझा जा सकता था, लेकिन मार्क्सवाद प्रेरित प्रगतिवाद की कट्टर वस्तुवादी विचारधारा से लड़ने के लिए क्या नितान्त आत्यन्तिक अनुभव स्रोतों से निक्ली भाषा का सौन्दर्यशास्त्र का शास्त्रीय जामा पहना कर उसे उतना ही रूढ़ और अर्थहीन बनने देना जरूरी था जैसा कि प्रगतिवाद की भाषा के साथ हुआ था? इसके साथ ही आज जब हम सोचते हैं कि लक्ष्मीकान्त की पीढी ने प्रगतिवाद की इस हाड-मांस वाली सत्ता को 'अनुमूर्ति', 'दर्द', 'आत्म-मर्त्य', 'सकल्प', 'भोग', 'मर्म-वेदना' जैसे 'विसुद्ध मानववादी' भाव मूकम हथियारों से लड़कर तोड़ना चाहा था तो कई प्रश्न जाग्रत हो उठते हैं। जिस प्रकार लक्ष्मीकान्त की अग्रज पीढी ने देश से विदेशी शासन-सत्ता के निष्ठासन को वास्तविक स्वतंत्रता का पर्याय समझा और स्वतंत्रता को किसी सुनिश्चित कार्यक्रम के परिप्रेक्ष्य में मानव-भविष्य की कोई स्पष्ट परिकल्पना नहीं दी, उसी तरह लक्ष्मीकान्त की पीढी ने एक मूर्ति तोड़ने में किसी विकल्प का प्रारूप नहीं रखा। उसने उस विनल्प के अधिहार की माँग जरूर बुलन्द की, पर उस माँग पूर्ति की प्रणाली को अस्पष्ट ही रह जाने दिया। उनकी लड़ाई अनिवार्य थी, पर उसे लड़कर एक तरह से उन्होंने आधी लड़ाई ही लड़ी। फलस्वरूप मूर्ति हटने के बाद हम एक ऐसा अनिश्चय और सशय पाने हैं जिसमें एक ओर तो अनुमूर्तिमान को सर्जन के लिए पर्याप्त समझा जाता है, व्यक्तिगत मर्त्य का सब व्यवस्थाओं और सत्यास ऊपर माना जाता है, बल्कि इससे भी आगे बढ़कर 'क्षण' का आविष्कार किया जाता है और 'क्षण' के यथार्थ का इतिहास सत्य से श्रेष्ठ करार दिया जाता है, तो दूसरी ओर अनुमूर्ति की सार्थकता, दायित्व-बोध, मानव मूल्य, विविधता, समग्र भावबोध और व्यापक सत्य से जुड़ने की स्थिति पर भी बल दिया जाता है। एक ओर कलाकार को अराजक हान की हद तक स्वतंत्र होने की छूट देने का औचित्य बताया जाता है, कलाकार के 'ऊलजल्लपन' और 'एम्सर्ड' होने का कलागूजन की आन्तरिक आवश्यकता घोषित किया जाता है तो दूसरी ओर कलाकार स

दृष्टि (विजन) सम्पन्न होने की भी अपेक्षा की जाती है। व्यवस्था का अस्वीकार जितनी तीव्रता से किया जाता है, उतनी ही आनुरता से सन्तुलन, तार्किक सगति और सामग्र्य की अनिवार्यता भी प्रतिपादित की जाती है। एक ओर शास्त्रीय चिन्तन-पद्धति को दबाना, दूसरी ओर आज़ की सवेदना के सदर्थों की समझने समझाने में नाकाफी करार दिया जाता है और दूसरी ओर शुद्ध और गरिष्ठ शास्त्रीय चिन्तन और भाषा शैली में सौन्दर्यवादी मान मूल्यों का विशेषण और व्याख्या की जाती है (द्रष्टव्य है 'सौन्दर्य-तत्त्व अनुभूति और व्यवस्था', 'अनुभूति प्रज्ञा और दृष्टि', अनुभूति एवं बोधधर्मों' आदि निबन्ध)। यही अन्तर्विरोध वहाँ भी दिखाई देता है जहाँ आधुनिक सवेदना और दयाधर्म को बहन करने में नई कविता की अभिव्यक्ति-समय के सदर्थ में 'चाउडें भाषा' का विरोध और 'ताज़ी कविता' की प्रौढ़ मन स्थिति के अनुरूप 'रागात्मक अतिरजना, शब्दों की अतिरजना' आदि से रहित भाषा की कालत नितान्त 'चाउडें भाषा' में की गई है और विरोधी पक्ष की जड़ उखाड़ने में शब्दा, बिम्बों का जो खोलकर इस्तमान किया गया है। और इस पर मज़ा यह कि आज की जटिल एवं प्रौढ़ मन स्थिति की अभिव्यक्ति के लिए आदर्श भाषा के रूप में मैथिलीकरण गुप्त की भाषा का समर्थन किया गया है जिसमें 'इतनी शक्ति तो थी कि वह भावों की सम्प्रेषणीयता में सहायक होती थी' और उस भाषा में वह क्षमता थी कि वह भाव को ऊपर और भाषा को नीचे, भाव को आगे और भाषा को पीछे अनुगामिनी बना कर ले चलती थी।' (पृष्ठ ३०१)। यहाँ यह मालूम करना मुश्किल है कि लक्ष्मीकान्त वर्मा ने 'सम्प्रेषणीयता' का किस अर्थ में प्रयोग किया है। (इसी तरह कई निबन्धों में 'रागात्मक ऐश्वर्य' को हथ बतता हुआ 'आभिजात्य' को किस अर्थ में स्पृहणीय गुण माना गया है यह समझ में नहीं आता)। फिर मैथिलीकरण गुप्त की भाषा यदि किसी वजह से किसी का आदर्श हो सकती है या नहीं हो सकती है तो इसलिए कि उसमें न तो भाव आग रहते हैं न भाषा पीछे, बल्कि दोनों साथ साथ रहते हैं, कदम-कदम साथ। उस भाषा से नया-नुला जितना कहलाया जाता है उतना ही वह कहनी है, उसमें भावों को 'बुदकशाबाजी' करने की छूट नहीं है, न भाषा को पीछे छोड़कर चरम आगे दौड़ जाने की। वह पूर्णतः मर्यादित आचरण करने वाली भाषा है उसमें लीज नहीं है, और यही चीज़ उस आज की जटिल सवेदनाओं की अभिव्यक्ति के लिए अनुरूप बनाने देती है।

इन समस्त अन्तर्विरोधों की एक व्याख्या तो उम जटिल मन स्थिति के सदर्थ में की जा सकती है जो आज एक आधुनिक मनुष्य की नियति बन चुकी है। एक दूसरी व्याख्या उम मनोप्रथि' के रूप में भी की जा सकती है जो सवेदना के विभिन्न स्तरों पर वस्तु-स्थितियों की एक साथ प्रतिक्रिया होने और प्रतिक्रिया के प्रत्येक स्तर को अपनी पूरी ईमानदार दृष्टि सौंपने के परिणामस्वरूप उत्पन्न होती है। इसीलिए अराजकता और आदिम व्यवस्था की हिमायत के पीछे यदि यह भय प्रतीत होता है कि कहीं व्यवस्था परम्परावादी शास्त्रीय चिन्तन की रूढ़ पद्धति और कम्युनिस्ट विचारधारा की पूर्वनिश्चित आरोपित व्यवस्था न बन जाए तो सन्तुलन, तार्किक सगति, समग्रता और सायकता

पर आग्रह के पीछे यह भय काम करता दिखाई देता है कि कहीं 'विशुद्ध मानववादों' मुक्ति, व्यवस्था और अराजकता का ऊलजलूलपन एक ओर चमत्कार एव 'फंटेसी' को अनगंलता और भूखी बोटनिक पीढ़ी की रोमाण्टिक भावुकता में न बदल जाये और दूसरी ओर कम्युनिस्टों और अराजकतावादियों की रक्त-क्रान्ति तथा विध्वंसक विचारधारा प्रजातांत्रिक समाज व्यवस्था के आधारों एव बुनियादी मूल्यों को ही न ध्वस्त कर दे। इसीलिए जहाँ कहीं भी इस तरह की घोषणा की गई है कि 'साहित्य को तो केवल अनुभूतिप्रधान होना चाहिए (पृष्ठ ६६) या 'व्यक्ति-मर्यादा को व्यक्तिगत उपलब्धि और व्यक्ति-सत्य की अर्जित विभिन्नता तक स्वीकार करने में ही सम्पूर्ण मानव (होल मैन) की दृष्टि मिल सकती है' (पृष्ठ १२) या यह कि 'प्रत्येक रचना अथवा कलाकृति की सार्थकता अनुभूत सत्य होना है न कि शिव होना। मेरा तो व्यक्तिगत मत यह है कि प्रत्येक अनुभूत सत्य की उपलब्धि अपने-आप में शिव है' (पृष्ठ ७०), वहाँ यह भी चिन्ता व्यक्त की गई है कि 'व्यक्ति की सत्ता भी कायम रहे और सामूहिक चेतना के माध्यम से सामाजिक मूल्यों का अस्तित्व भी सजग रहे (पृष्ठ १८७) या 'व्यक्ति की सत्ता को उतने ही सबल रूप में स्वीकार करना होगा जितना कि सामाजिक तत्वों को' (पृष्ठ १६७) या यह कि 'आन्तरिक स्तर की अनुभूति को भी व्यापक चेतन विश्व से कुछ-न-कुछ सापेक्षता स्थापित करनी ही पड़ती है' (पृष्ठ २७०)। इस प्रकार ऐसा लगने लगता है कि लक्ष्मीकान्त वर्मा व्यक्तिवादियों के बीच सबसे अधिक सामाजिकतावादी हैं और सामाजिकतावादियों के बीच सबसे अधिक व्यक्तिवादी। फिर भी कुल मिलाकर जोर उनका अनुभूति पर ही है, और कभी-कभी अपनी इस दृढ़ चेतना से उबरकर वे इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि 'अनुभूति की प्रश्रिया में व्यक्ति-सत्य और बाह्य सत्य के कक्ष बटि नहीं जा सकते' (पृष्ठ २७१)। इस तरह अनुभूति को सही-मालत का अन्तिम प्रमाण मानकर वे निर्दिष्ट हो जाते हैं। यहाँ सवाल यह नहीं है कि अनुभूति के सिवा भी किसी को प्रमाण बनाया जा सकता है या नहीं, बात सिर्फ इतनी है कि अनुभूति से पूर्ण अराजकता का रास्ता जितना सीधा है, अनुभूति से मूल्य सृजन और मूल्य-दृष्टि का उतना नहीं। अनुभूति की प्रश्रिया अपने आप में कल्याणकारी है और वह बिना किसी व्यक्ति-निरपेक्ष सत्ता या अनुशासन के मनुष्य का अन्ततः शुभ की ओर ले जाती है, इसे प्रतिपादित करने के लिए लक्ष्मीकान्त के पास या तो सौन्दर्यवादी अमूर्त विश्लेषण-पद्धति है जिसमें वे अनुभूति के सारे दोष भावुकता के मध्ये मढ़कर अनुभूति को विशिष्ट अनुभूति में बदल देते हैं या फिर 'सकल्प शक्ति', 'आत्मबल', 'इच्छाशक्ति', 'वैयक्तिक क्रियाशीलता' (पृष्ठ ५२) आदि के हथियार हैं जिनसे वे अनीत रुढ़ि, क्लासिकी, नैतिकतावादियों और व्यक्ति-निरपेक्ष बाह्य व्यवस्थावादियों को लड़ाई लड़ते हैं। शायद कृति-साहित्य के विवेचन की यह सीमा होती है कि उसमें कुछ इसी प्रकार के हथियार इस्तेमाल करने होते हैं। शायद इस प्रकार की लड़ाई के लिए अधिक उपयुक्त हथियार राजनीति के क्षेत्र में होते हैं। लक्ष्मीकान्त इन हथियारों के बजूद स अपरिचित हो ऐसी बात नहीं। जहाँ भी मोर्चा मिला है वे एक क्षेत्र के हथियारों का दूसरे क्षेत्र में भी इस्तेमाल करने में परहज

पिछले दशक के युवालेखन के बारे में कुछ मूलभूत बातें

पिछले दशक (१९६०-७०) के युवालेखन पर दृष्टिपात करने पर एक बात जा सहज ही उभर कर आती है वह यह कि इस दौरान हमारी जीवन प्रक्रिया तेज हुई है और इससे सृजन प्रक्रिया में भी कुछ मूलभूत परिवर्तन हुए हैं। लेकिन पिछले दशक के युवा-लेखन को देखने से यह बात भी उतनी ही स्पष्टता से उभरकर आती है कि तेज होती गई जीवन-प्रक्रिया के मुकाबले सृजन प्रक्रिया में तेजी नहीं आ पाई है। इस स्थिति के कारणों और उनकी सर्जनात्मक परिणतियों के विश्लेषण में जाने के पूर्व यहाँ में इतना संकेत दे देना चाहूँगा कि पिछले दशक का ज्यादातर युवालेखन सर्जनात्मक अपेक्षाओं को जगा कर उन्हें पूरा न कर पाने का लेखन रहा है। ऐसा चाहे जीवन प्रक्रिया और सृजन-प्रक्रिया के बीच किसी युनियामी अन्तर्विरोध के कारण हो या स्वयं रचनाकार के असा-मर्थ्य के कारण, पर अपेक्षाएँ जगा कर उन्हें पूरा न कर पाने में जो एक प्रकार की नैतिक जिम्मेदारी निहित है उसका अहसास युवा लेखक को भी है। दरअसल यह नैतिक अह-सास ही वह ध्रुव बिन्दु है जिससे प्रतिक्रिया यदि एक ओर गैर-जिम्मेदार लेखन के मूल में है तो दूसरी ओर जिम्मेदार लेखन के मूल में भी है। लेकिन इसके विस्तार में जाने के पहले जीवन-प्रक्रिया और सृजन प्रक्रिया के बीच उत्पन्न उस अन्तराल को अर्थ सन्दर्भ देने के लिए एक पृष्ठभूमि प्रदान करना आवश्यक है।

उस ऐतिहासिक मोड़ को जिसके आगे का रास्ता युवालेखन की यात्रा से सीधे जुड़ जाता है चाहे उसे हम नेहरू युग की समाप्ति की सज्ञा दें या 'सन् साठ के बाद जैसी सीमा विभाजक काल रेखा से परिभाषित करें, इस स्थिति में कोई फर्क नहीं पड़ता कि तभी से वह प्रक्रिया अपने नये और क्रूर रूप में तेज होती गई है जिसे व्यक्ति के निर्वासन की प्राप्ति कहा जा सकता है। व्यक्ति के निर्वासन की धारणा को हिन्दी में अभी तक प्रायः समाजशास्त्र और अर्थशास्त्र के चर्चों से ही देखा जाता रहा है, सर्ज-नात्मकता के मन्दर्भ में इस पर विचार लगभग नहीं के बराबर हुआ है—जो कुछ हुआ भी है वह भी समाजशास्त्र और अर्थशास्त्र के साहित्यिक उच्छिष्ट के रूप में (इसका एक अपेक्षाकृत ताजा उदाहरण डॉ. रामविलास शर्मा का आलोचना-६ में प्रकाशित 'अस्तित्व-वाद और नई कविता' शीर्षक लेख है)। आलोचना-४ में युवालेखन पर बहस का प्राकृतिक

प्रस्तुत करते समय डॉ० नामवर सिंह ने भी मूलतः व्यक्ति के निर्वागन की भावना की व्याख्या की ही ग्रहण किया है, इस व्याख्या को एक मतवाद के रूप में लेबर उन्होंने सगत ढंग से हिन्दी के युवालेखन से जोड़ने की कोशिश की है। उनके अनुसार समसामयिक परिवेश से ससक्ति ने व्यक्ति को 'बाहर' (निर्वासित) कर दिया है—असत्य और बेईमानी और शोषण पर आधारित व्यवस्था में घुमपाने और उसका अंग बन कर उसके रंग पर ही जीवित रह सकने में अशक्य इस दौर का व्यक्ति 'बाहर' कर दिया गया है। चूँकि पिछले दशक में समसामयिक जीवन बोध को तीव्र करने में सबसे अधिक हिस्सा राजनीति का रहा है, अतः साहित्य के सन्दर्भ में राजनीति द्वारा लाए गए व्यक्ति के निर्वासन की चर्चा यहाँ अप्रामाणिक न होगी।

जो पीढ़ी मध्यतन्त्रता के बाद जन्मी वह पिछले दशक में डूबी बयस्क हुई। यह पीढ़ी चार आम चुनावों के माहौल में पली पुसी पीढ़ी है और राजनीति इसके लिए किसी युटोपिया को सिद्ध कर दिखाने का सिद्धान्त अथवा आदर्श न होकर उसके पल-पल कठिन होते जाते जीवन संघर्ष को तेज करते जाने की प्रक्रिया का ही नाम है। हिन्दुस्तान के इस दौर में राजनीति एक ऐसा प्रजातन्त्र है जो व्यक्ति के मूल अधिकारों और विकास की संभावनाओं की चेतना को जाग्रत करता है और फिर एक मुस्त व्यवस्था और अकल्पनाशील प्रतिष्ठान द्वारा उन अधिकारों के हनन का अनुभव भी देता है। इस दौर की गिद्गान्तहीन राजनीति के इस अनुभव की नेहरूयुग की राजनीति से जरा तुलना कीजिए। नेहरूयुग की राजनीति 'भारत की खोज' के आधार पर आशावाद से ग्रस्त एक ऐसी राजनीति थी जिसके पैर मथार्थ पर कम स्वर्णिम मानव-भविष्य के स्वप्न पर अधिक टिके थे। ऐसी आदर्शवादी राजनीति का अन्त यदि मोहम्मद में हो तो कोई आश्चर्य नहीं। यह राजनीति मुख्यतः राजनेताओं की राजनीति थी—प्रतिभा के गौरव से सम्पन्न विशिष्ट राजनेताओं की राजनीति—और ऐसी राजनीति के कारण हुए मोहम्मद में भी एक प्रकार की ट्रेजिक शान थी। नेहरूयुग का साहित्य इसी शानदार मोहम्मद का साहित्य है। इसके विपरीत नेहरूयुग के बाद की राजनीति आम आदमी की राजनीति है। शात्र-अमन्तोष, घेराव और दल-बदल में आम आदमी की ही नस बजती है। जिस राजनीति के अन्तर्गत न्यूनतम कार्यक्रम का झण्डा पार्टी सिद्धान्तों के चिपटे को सिलकर बनाया गया हो वहाँ मोहम्मद की कोई गुजाइश रह ही नहीं जाती आम आदमी की राजनीति स्थिति के इस बटु स्वीकार से ही शुरू होती है पिछले दशक का साहित्य युनिटादी तौर पर इस स्थिति के बटु स्वीकार और उसमें उत्पन्न प्रतिक्रियाओं का साहित्य रहा है।

राजनीति को यदि एक जीवित मानव-समूह की आशाओं-आकांक्षाओं को मूर्त करने वाली दृष्टात्मक प्रक्रियाओं के रूप में परिभाषित करें तो हम यह कह सकते हैं कि यह दृष्टात्मक प्रक्रिया के पिछले दशक में ही मुन्नर हुई है। वैसे भी नेहरूयुग की प्रगतिशीलता और 'आधुनिकता' के मूल में विज्ञान की वह चुनौती ही थी जो गौरवशाली साहित्यिक परम्पराओं वाले एक अल्पविकसित राष्ट्र को विरगिन एवं नवचेतना में

उत्साहित देश को पश्चिमी राष्ट्रों की चेतना-परम्परा से मिली थी। अपने अतीत सांस्कृतिक वैभव और वर्तमान की विपन्नता का अहसाम फिर प्रतिस्पर्द्धा और अनुकरण का भावविज्ञान की चुनौती के ही परिणाम थे। पर विज्ञान के साथ यह मुठ-मेड़ धीरे-धीरे एक सबट में बदलता गया। विज्ञान ने जो अपेक्षाएँ जगाई थी वे पूरी न हो सकी। क्यों? क्योंकि विज्ञान के साथ नेहरूयुग की व्यक्ति चेतना का कोई द्वन्द्वरामक रिश्ता कायम नहीं हो सका। नेहरूयुग का विज्ञान मामूली-चिन्तन की प्रक्रिया को तेज कर उमे समसामयिक परिवेश के सन्दर्भ में जागरूक मानव-वर्ष में जोड़कर व्यक्ति और समाज के सम्बन्धों के ढाँचे में कोई मूलभूत परिवर्तन करने के लिए नहीं था, बल्कि चीन की लम्बी उछाल की तरह बिना उस प्रक्रिया-चक्र को पूरा किए उसलक्ष्य की परिणति तक पहुँचने की माहसिरता थी। गति के नियम की अवहलना में प्राप्त इस रोमांटिक साहित्यकता का दुखद अन्त मोहभंग ही हो सकता था। विज्ञान के साथ द्वन्द्व-रामक रिश्ते के बनने में परम्परा का बोध बाधा था—एक गौश्वशाली अतीतवाणी परम्परा का बोध जिसे जाग्रत करने में विज्ञान का भी हाथ था और जिसका सिर्फ एक अस्पष्ट किन्तु आकर्षक बिम्ब भर रह गया था। नेहरूयुग की 'आधुनिकता दरअसल परम्परा के इस आकर्षक बिम्ब से साथ एक समझौता थी। नेहरू ने जब भाषाज्ञानगल की 'आधुनिक युग के तीर्थ' की मजा दा थी तब उस उमर छत्र आधुनिकता की ही भाषा इस्तेमाल कर रहे थे जो परम्परा के साथ समझौते से पैदा हुई थी। नेहरू ने विज्ञान को एक जीवन-दर्शन की सी ऊँचाई प्रदान की और उमे एक नवस्वतन्त्रता-प्राप्त राष्ट्र के समक्ष एक विकल्प के रूप में प्रस्तावित किया। यह समय की माँग को देखते हुए ही था। स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद के वर्षों में बराबर महसूस किया जाता रहा कि राजनीतिक स्वतन्त्रता ही काफी नहीं है। भारत को आर्थिक दृष्टि में भी स्वतन्त्र होना है, और इस दृष्टि का सीधा तात्त्विक विज्ञान से माना गया। बड़े बड़े कारखाने और इनमें प्रेरित एक व्यापक सक्रिय वैज्ञानिक चेतना जिससे आर्थिक उत्पादन को गति मिलती रहे। इस दीर्घमूर्त्री वैज्ञानिक भिष्यवाद में आम आदमी की जरूरतें और उनको आधार प्रदान करने वाला बुनियादी अर्थतन्त्र छिप गया, न इस अर्थतन्त्र के उपलब्ध साधनों का उपयोग किया गया न ही उन साधनों का विकास कर एक सुदृढ़ इन्फ्रास्ट्रक्चर निर्मित करने की कोशिश की गई जिसकी बुनियाद पर एक औद्योगिक समाज की नींव रखी जा सके। फलस्वरूप विज्ञान का विकल्प अर्थवान नहीं हो पाया। समाज के भीतर गतिशीलता के न रहने से वह द्वन्द्वरामक प्रक्रिया अपेक्षित तेजी से नहीं चल पाई जो विज्ञान की प्रेरणा को एक वास्तविक जीवन-दर्शन के रूप में साकार कर पाती। विज्ञान की द्वन्द्वरामक प्रक्रिया के प्रवाह से अधूरे रूप से जुड़ पाने, बल्कि कालान्तर में धीरे धीरे उससे कटते जाने का अहसास ही व्यक्ति को निर्वासित करता है।

इस व्यापक पृष्ठभूमि के सन्दर्भ में यह देख सकना मुश्किल नहीं होगा कि नेहरूयुग का निर्वासन विज्ञान के साथ अधूरे साक्षात्कार के कारण था, जबकि नेहरूयुग के बाद का निर्वासन राजनीति के साथ अधूरे साक्षात्कार के कारण है। फर्क सिर्फ यह है कि

पहले निर्वाचन की परिणति मोहभंग में हुई थी, जबकि दूसरे निर्वाचन की परिणति एक महान मानव की स्थिति में। पहले निर्वाचन में व्यक्ति भीतर से बाहर कर दिया गया था : आदर्शवाद की जिस स्वनिर्मित मीनार में वह बैठा था वह धराशायी हो गई थी : भीतर के मन में 'तथ्य को सत्य' बनाने वाली आन्तरिकता भूठी पड़ गई थी। इस निर्वाचन में 'भीतर' के विकल्प के रूप में 'बाहर' की सत्ता थी और बदले हुए समय में यह सत्ता राजनीति की थी—वैज्ञानिक भविष्यवाद की आदर्शवादी तस्वीर के मुकाबले अधिक यथार्थ और ठोस, जिसकी घडकन एक आम आदमी अपनी नज़र में महसूस कर सकता था। सन् १९६७ के आम चुनाव के बाद वह घडकन सबसे अधिक तेजी से महसूस की गई। पर दुर्भाग्य में यहीं से उम राजनीतिक आशावाद और कुण्ठा का भी जन्म हुआ जिसकी परिणति उम दूसरे निर्वाचन में हुई। नेहरूयुग की यह विडम्बना थी कि विज्ञान जैसी वस्तुपरक सत्ता एक प्रगतिशील विकसित समाज या सपना देखनेवाली आंख के लिए 'आदर्श' बन गयी। पिछले दशक की यह विडम्बना रही कि राजनीति जैसी वस्तुपरक सत्ता जो वायवीय अमूर्तन की बाई में व्यक्ति चेतना को मुक्त करने के साधन के रूप में थी, आत्मनिर्वाचन की वारा में बदल गई। उम दूसरे निर्वाचन में व्यक्ति 'बाहर' से भी बाहर कर दिया गया। पर इस बार शरण लेने के लिए 'भीतर जैमी कोई वैकल्पिक सत्ता नहीं थी। उम तरह यह निर्वाचन एक स्तर पर व्यक्ति का दुःख निर्वाचन था— 'भीतर' से भी 'बाहर' में भी। पिछले दशक के लेखन में 'अम्मना की तलाश', 'जड़ों की खोज', 'आदिमता की आर' आदि के स्वर प्रकारान्तर में उम धन-विशाल 'भीतर' की पुनर्रचना कर उसे स्थापित करने के ही प्रयत्न जाहिर करते हैं।

स्वचेतनता का निर्वाचन से सीधा सम्बन्ध है। नेहरूयुग के विज्ञान ने अपने सूक्ष्म विस्लेषणात्मक औजारों से स्वचेतनता की प्रक्रिया को तेज़ किया था। व्यक्ति-चेतना का 'भीतर' और 'बाहर' की द्वांद्वों में विभाजन उम स्वचेतनता की ही देन है। इसलिए विज्ञान द्वारा लाया गया निर्वाचन व्यक्ति का अपने आप में निर्वाचन था—व्यक्ति अपने मूल उद्देश्यों और सवेदनो तक के प्रति स्वचेतन हो उठा। आत्यंतिक जैमी कोई वस्तु नहीं रह गई। छायावाद के जमाने में चर्च आ रहा 'रहस्य' के अवशिष्ट भी विज्ञान प्रेरित स्वचेतनता में छिन्न-भिन्न हो गए। ऐसे में राजनीति जैमी कमप्रधान ठोस वस्तुरूप सत्ता व्यक्ति की एक तात्विक आवश्यकता थी। चीजों को उनके सही नाम से पुकारने का आग्रह यदि नेहरूयुगीन छायावे में मुक्त एक प्रकार की जुभास सामाजिकता थी, तो दूसरी ओर उम स्वचेतनता के दग में मुक्त होने की शोध का परिणाम भी था। क्योंकि स्वचेतनता भूठे भ्रमों और सत्य के छायाभामों का जहाँ नोडती है वहीं एक घनघोर दुविधा पैदा कर किसी भी सत्रय रण का मुदिकल भी बना देती है। पिछले दशक की साहित्य-चेतना ने स्वचेतनता की उम वारा में मुक्त होने के लिए बहुत हाथ-पांव मारे हैं—इस दौर में हुए विभिन्न प्रकार के साहित्यिक और अर्थसाहित्यिक आन्दोलन तथा नारे उसी चेतना के अंग हैं। पर पिछले दशक की मुख्य समस्या अन्ततः निर्वासित 'भीतर' की रचना करने की समस्या ही रही है। दरअसल उम दशक की टेंजिडी यह रही है कि

इसमें व्यक्ति न तो लौटकर पूरी तरह 'भीतर' की ओर जा सकता था, न अपने को पूरी तरह 'बाहर' को ही समर्पित कर सकता था। यह एक ऐसी सांख्यिक थी जो नेहरूयुग में नहीं थी।

मुक्तिबोध की लम्बी कविता 'अंधेरे में' नेहरू युग के निर्वासन की समस्याओं में हमारी कुछ मदद कर सकती है। 'अंधेरे में' का वाच्यनायक उसी मनोभूमि की उपज है जब विज्ञान और प्रविधि व्यक्ति के सामने एक गम्भीर सांस्कृतिक चुनौती के रूप में उपस्थित थे। विज्ञान की तेज सर्चलाइट ने इस वाच्यनायक की मन गुहा के तार तार प्रकाशित कर दिए हैं और वहाँ इतिहास के मलबे के नीचे दबी हुई हड्डियाँ और कबाल नजर आ रहे हैं। सारे मोहक भ्रम टूट चुके हैं और अब एक निर्मम तटस्थता से अपन भीतरी घावों का जायजा लेना और अपने कृत्यों की बखिया उधेड़ना बच रहा है। इस खोफनाक स्थिति से घबराकर वाच्यनायक 'भीतर' से 'बाहर' भागता है—'भीतर' का मैं 'बाहर' भाग कर एक-दूसरे 'मैं' की सृष्टि करता है। इस भीतरी त्रास से बचने के लिए काव्यनायक 'राजनीति' (परिवेश की सजग सक्रिय चेतना) की तरफ जाता है, एक व्यापक अर्थ में अपने को प्रतिबद्ध महसूस करता है। भीतर से बाहर जाने की प्रिया एक प्रकार का माइग्रेशन है जिसमें पुराने नीड से बिछुड़ने की बचोटी हुई मम-व्यथा और नये नीड की संभावनाओं का आनुर उल्लास दोनों ही होते हैं। 'अंधेरे में' का एक स्वर गहन अवसाद और वरणा का भी है। साथ ही उसमें बाह्य परिवेश के प्रति एक जबरदस्त खिचाव और उस परिवेश की मूल प्रेरक शक्तियों के भीतर तक घुस पड़ने वाली एक अन्तर्बधी दृष्टि भी है। जिस विज्ञान ने उस स्वचेतन बना कर उसे अपन 'भीतर' से निर्वासित किया वही अब 'राजनीति' में उसके लिए विश्लेषण का एक प्रखर औजार सिद्ध हो गई है। 'अंधेरे में' का वाच्यनायक यदि अंधेरे से बाहर आ सकेगा तो इसी औजार की मदद से—यथार्थ चेतना को विकृत करने वाली आदिम रहस्यमय गुहानाचिनियों के जजाल काटता हुआ।

पर सन् साठ के बाद वाले दौर में स्थिति इससे भिन्न है। इस दौर के लेखन में जो काव्यनायक प्रतिष्ठित है उस 'बाहर' के प्रकाश में अपने अंधेरे से मुक्ति नहीं मिलती। वह 'बाहर' की चक्काचौंध से भाग कर फिर 'भीतर' जाना चाहता है पर वहाँ एक मौन रक्तपात है, स्वयं अपने ही हाथों की गई एक हत्या है। एक नये कवि के शब्दों में कह तो हालत यह है कि 'बेहूद निजीपन की हत्या और शिनाह्त ही आज कविता है' (देवेन्द्र कुमार, आलोचना-४)।

अपने हाथों की जाने वाली इस हत्या का सिलसिला अभी बन्द नहीं हो गया है, बल्कि मेलोड्रामा ही हृदय तरु पहुँच चुका है।

डॉ० नामवर सिंह ने अपनी बहस के प्रारूप में जब युवा पीढ़ी के 'बाहर' कर दिये जाने की बात कही थी तब निराला की यह पंक्ति "बाहर मैं कर दिया गया हूँ भीतर पर भर दिया गया हूँ" उद्धृत करते हुए यह भी कहा था कि आज की युवा पीढ़ी भीतर में भर दी गयी है। मेरे विचार से यह दूसरी बात याद व निराला की पंक्ति को

नेत्रों के सन्दर्भ में सम्पूर्णतः सटीक दिशा देने के उत्साहवश बह गये हैं क्योंकि इन्हें न युवा पीढ़ी की आन्तरिक सम्पन्नता और भराव का कोई विवेचन-विश्लेषण 'निचन'। बल्कि लेख के स्वर से तो बुल मिला घर यही लगता है कि डॉ० नामवर दूरा पीढ़ी में आशान्वित चाहते मने हों, आदरवस्त नहीं हैं। इस दुविधा के कारण ही इन्हें वें युवा पीढ़ी के 'बाहर' से निर्वागत की थूर विडम्बना का न तो स्पष्ट चित्र नेत्रों ने न मून से लथपथ 'भीतर' की अनिवायं टूँजिडी का मर्म ही उघर पाता। दरअसल इस प्रकार की वचनगत उस रफ्तारजित 'भीतर' को छिपाने का एक 'डिपेन्स दिश' है जिसे कवियों-लेखकों के साथ कुछ आलोचक-ममीशव भी शामिल हैं।

न्यति यह है कि बाहर और भीतर के हाशिये के बीच आज की रचनाशीलता र्जित मों झूल रही है। इसीलिए उगमं एक निरन्तर गति है, गति की तेजी है कि अनुभूति के एक बिन्दु और दूसरे बिन्दु के बीच कुछ भी थिर रहने नहीं पाता, त्रिभुजिमी केन्द्र की सघनता में बमने, त्रिस्टल बनने के पट्टे ही स्वचेतनता की वें विघनकर तरलायित हो जाती है, गति का नैरन्तर्य और उस नैरन्तर्य की ऊब रफकान। समकालीन लेखन में बर गति भी है और वह ऊर भी—अपने तमाम र्जित मों के निजम' के बावजूद।

यह गति और ऊब एक ही चयनी के दो पाट हैं, और वह चयनी है आत्म-वचन। मुक्तिबोध ने लिखा है—

पिस गया वह भीतरी

औ बाहरी दो कठिन पाटो बीच

एसी टूँजिडी है नीच।

तो के ये दो पाट हैं परिवेदा के साथ तीव्र लगाव और किसी केन्द्र स्थान का न होना। इतरह में यही टूँजिडी मुक्तिबोध की भी थी। यदि उनका ध्येयविवेचन विवेन्द्रित होकर शरत नहीं पाया तो सिर्फ इमतिग कि वे एक अद्भुत स्नायुविक ऊर्जा से इन दोनों के बीच अत तक एक तनावपूर्ण सन्तुलन बनाये रख मवे। फँटेगी की रचना एक घर का आन्तरिक पलायन है, पर मुक्तिबोध की फँटेसी में भी उम तनावपूर्ण सन्तुलन वैश्विक और भौतिक ध्वनियाँ गुनाथी पडती हैं। दरअसल तनाव में व्यक्त होने वाली तपुविक ऊर्जा के कारण ही मुक्तिबोध की कला सवेदना एउ पतली भिन्ली के नीचे र्जित हुए जीवित मौस पिण्ड की तरह सवेद्य लगती है जिसे माना उँगली में छुआ जा सता है। और इस अपार स्नायुविक ऊर्जा के कारण ही मुक्तिबोध की कला बच जाती है अपना आयुनिक मनुष्य के जिम भय और सत्राम का दबाव के भेते हैं वह उनके र्जित मों के द्वन्द्वारमक सन्तुलन को छिन्न भिन्न कर दे सकता था।

मर्जनामक तनाव और अन्ननिष्ठा के परम्पर सम्बन्ध के मन्दमं से मीने तनाव के एक सत्रनाक बिन्दु' की चर्चा की है और यह दिखाने का प्रयत्न किया है कि एक सत्रकार की अन्ननिष्ठा अपनी कला-सवेदना को उस 'मतरनाक बिन्दु' के अधिक से र्जित निकट रख कर उग पर पडने जाने सारे दबावों को निद्दत से महसूस करते हुए

सर्जनात्मक तनाव को बिखरने न देने में है। इस तरह अन्तर्निष्ठा कायम रखने का प्रश्न अन्ततः स्नायुविक ऊर्जा को अटूट बनाये रखने का प्रश्न बन जाता है। मुझे ऐसा लगता है कि पिछले दशक के युवालेखन ने समसामयिक युगबोध के समूचे फैलाव और उसकी अनिवार्य ससक्ति से उत्पन्न तनावों को उस खतरनाक बिन्दु तक रखकर अन्तर्निष्ठा बनाये रखने लायक भरपूर स्नायुविक ऊर्जा नहीं प्रदर्शित की है।

समकालीन जटिल परिवेश का तीव्र अहसास और सर्जनात्मक धरातल पर उसकी चुनौती को फलीभूत न कर पाने की स्थिति में ही अक्सर सरलीकरण की प्रवृत्ति पनपती है जिसका विघटित रूप सवेदना और भाषा दोनों के ही फार्मूलाबद्ध हो जाने में दिखायी देता है। सरलीकरण एक प्रकार का शार्टकट है जो स्नायुविक ऊर्जा को कमी का सचेत देता है। बहुत पहले शमशेरबहादुर सिंह ने प्रयोगवाद को 'नर्वस ब्रेकडाउन' की कला कहा था। आज की ज्यादातर कविता को अगर 'नर्वस डेबिलिटी' की कला कहा जाय तो शापद अत्युक्ति नहीं होगी। आज का न सिर्फ अधिकांश लेखन बल्कि विद्रोह की मुद्राएँ भी क्यों शाब्दिक लगती हैं? इसलिए नहीं कि उसके पीछे अनुभूति की प्रामाणिकता नहीं है या वह भोगे हुए यथार्थ से नहीं उपजा है, बल्कि इसलिए कि सवेदना और उसकी धारक भाषा के बीच कार्यरत तनाव ढीला पड़ गया है या बिखर गया है। ऐसा होने पर सच्ची सवेदना के रहने पर भी शब्द मुर्दार पड़ जाते हैं और प्रामाणिक लेखन छन्न लेखन बन जाता है। कहना न होगा कि सवेदना और भाषा के बीच कार्यरत उस तनाव को खुराक स्नायुविक ऊर्जा से ही मिलती है।

मैंने स्नायुविक ऊर्जा की कमी को किसी जीवनमूलक कसौटी के रूप में नहीं, बल्कि सर्जनात्मक प्रतिफलन के रूप में ही ग्रहण किया है। युवालेखन के सन्दर्भ में अक्सर 'विद्रोह' और 'आक्रोश' जैसे शब्द प्रत्ययों का प्रयोग किया जाता है। आलोचना—४ की युवालेखन पर बहस में भी यह बात उभर कर आयी है कि युवापीढी ने अपनी विशेष और अद्वितीय ऐतिहासिक स्थिति के कारण वह कुछ कर दिखाया है—चाहे वह यथार्थ को बिना लाग-लपेट के चित्रण हो, सेक्स और राजनीति हो अथवा आडम्बरहीन प्रत्यक्ष सवेदनो से उत्पन्न गैर-रूमानी भाषा-प्रयोग—वह पूर्व पीढी और बिचली पीढी के बूते का न था। मेरे विचार से विद्रोह और आक्रोश तथा इनसे जुड़ने वाले सभी सन्दर्भ यही प्रकट करते हैं कि युवा पीढी ने एक परिवर्तित ऐतिहासिक भूमिका में अपनी स्थिति को साहस-पूर्वक स्वीकार किया है, और कम-से-कम इस साहसपूर्ण स्वीकार के कारण ही युवालेखन महत्वपूर्ण माना जायेगा। पर जिस तरह से यह विद्रोह और आक्रोश धीरे-धीरे चीख और हूलसड के एक पैटर्न का रूप अख्तियार करता गया है—इस हद तक कि कुछ लोग भाषा और सवेदना के अवमूल्यन की बात करने लगे हैं—उससे यही लगता है कि उस ऐतिहासिक भूमिका में पड़ जाने के बाद उसकी नियामक जीवन-प्रक्रिया के साथ गहन स्तरों पर तो युवालेखन बराबर चलता रहा, किन्तु सृजन-प्रक्रिया कहीं पीछे पड़ती चली गयी। सृजन प्रक्रिया के मन्द पड़ जाने के कारण ही विद्रोह और आक्रोश झूठा पड़ने लगा है।

इसके बावजूद युवानिखन में 'मानवीयता की अनुपस्थिति' दूँटना या उसे नैतिक अमवेदन का लेखन कगार देना उसके साथ ज्यादाती करना है। युवानिखन का जो गैर-जिम्मेदार अंश रहा है उसे भी इस दृष्टि से खारिज नहीं किया जा सकता। जैसाकि इस लेख के प्रारम्भ में ही संकेत दिया जा चुका है, गैर-जिम्मेदार लेखन के मूल में भी जीवन-प्रक्रिया और सृजन प्रक्रिया के बीच के अन्तराल का अहसास ही है। गैर-जिम्मेदार लेखन में अक्सर जीवन-प्रक्रिया सृजन प्रक्रिया पर हावी रहती है। फलस्वरूप उसमें सर्जनात्मक तनाव उपस्थित नहीं होता। जबकि जिम्मेदार लेखन में दोनों ही प्रक्रियाओं के बीच एक समानान्तर सर्जनात्मक तनाव बराबर बना रहता है। इस प्रकार गैर-जिम्मेदार लेखन सर्जनात्मक दृष्टि से विकेंद्रित या स्वचालित लेखन होता है। विकेंद्रित अथवा स्वचालित लेखन का पूरा विवेचन प्रस्तुत कर सकना यहाँ सम्भव नहीं है, पर उसके बारे में इतना अवश्य कहा जा सकता है कि गैर-जिम्मेदार लेखन अप्रासंगिक होते हुए भी अप्रामाणिक नहीं है। अप्रासंगिक इसलिए कि उसके आधार पर किसी स्पृहणीय सृजन मूल्य की कसौटी नहीं निर्धारित की जा सकती और अप्रामाणिक इसलिए नहीं क्योंकि उसमें जीवितानुभवों का दबाव प्रतिफल महसूस होता रहता है। जिसमें यह दबाव भी न हो वस्तुतः उसे गैर जिम्मेदार लेखन नहीं कहना होगा, बल्कि उसे लेखन ही नहीं कहना होगा। अ-व्यक्ति और 'अ' उपसर्ग मूलक सब साहित्य-आन्दोलन भी इस अर्थ में अलेखन नहीं है।

अन्त में, गैर जिम्मेदार लेखन और छद्म लेखन में फर्क करना जरूरी है। गैर-जिम्मेदार लेखन में कम से-कम जीवितानुभूतियों का दबाव तो रहता है, चाहे वह दबाव सर्जनात्मक परिणति तक पहुँचने के पहले ही बिखर जाय। देखें तो गैर जिम्मेदार लेखन की समस्या भी यही है कि वह परिवेशजन्य प्रतिक्रियाओं के तनावों को एक निश्चित तापमान पर बराबर कायम नहीं रख पाता। अतः इसमें रचना तनावों में नहीं, तनावों से मुक्त होने में होती है। सर्जनात्मक स्तर पर तनाव से मुक्त होने की कोशिश एक प्रकार से रचना के नैतिक दायित्व से चूकने का लक्षण है एक असामर्थ्य का द्योतक। इस चूक और असामर्थ्य के कारण ही नीयत में ईमानदार होते हुए भी गैर-जिम्मेदार लेखन अप्रासंगिक लेखन हो जाता है। छद्म लेखन के साथ इस प्रकार की कोई समस्या नहीं होती, क्योंकि वह जीवितानुभूतियों का नहीं जीवन की मुद्राओं का लेखन होता है। मुद्राएँ आकर्षक भी हो सकती हैं और चौकाने वाली भी, और जिस माहौल में जीवन-मूल्यों और सृजन मूल्यों का स्पष्ट विवेक न हो वहाँ वे जीवित का भ्रम भी पैदा कर सकती हैं। इस बात की संभावना बहुत अकल्पनीय नहीं दीखती कि हिन्दी का बहुत-सा युवानिखन एक ओर यदि जिम्मेदार लेखन और गैर जिम्मेदार लेखन के बीच के किसी स्तर पर चल रहा है तो दूसरी ओर गैर-जिम्मेदार लेखन और छद्मलेखन के बीच के किसी स्तर पर भी चल रहा है। इन तमाम स्तर भेदों की सूक्ष्म पहचान युवानिखन की सर्जनात्मकता पर निश्चय ही कुछ नया प्रकाश डाल सकती है।